HERMES

VIII-IX

OTTOBRE-NOVEMBRE MCMV

LETTERA AI MAREMMANI

" Legem ergo destruimus per fidem?
Absit: sed legem statuimus. "

I.

REPUBBLICANI delle antichissime città maremmane; abitatori solitari della regione più triste e più selvaggia d'Italia; uomini del monte e del mare, io che tra voi ebbi la mia origine lontana e fui cittadino nella repubblica che vi domò e vi asservì, io che vi amai per la gloria delle vostre magnifiche storie e venni tra voi fanciullo — e l'anima mia s'aprì alla meraviglia ardente della terra che vi fu madre — a voi oggi mi volgo dalla solitudine, poi che non posso recarvi io stesso la mia parola. Uditemi, uomini della Maremma d'Italia. Le tombe enormi di un popolo che tra le montagne ed il mare nelle antichissime selve e nelle paludi silenziose, gettò le basi delle sue città dimenticate; le mura ciclopiche onde furon difese le città dei titani; le pietre che ancóra rimangono, siano in nostra presenza, e assidiamoci noi alla loro ombra sicuri. E guardiamo presso le mura degli etruschi, che furono i nostri padri, guardiamo le mura che noi costruimmo pietra su pietra, per la grandezza dei nostri condottieri, per la libertà della Repubblica nostra; guardiamo le rovine dei castelli che, fondati da noi, noi abbattemmo quando la possente voce della patria superava ogni voce dell'arte e l'ardore delle battaglie distruggeva la vita degli uomini e la vita delle loro opere magnifiche. Le tombe solenni del popolo etrusco e le nostre chiese e i castelli secolari attestino la continuità tradizionale del popolo maremmano. La ricchezza selvaggia delle annose foreste, della selva vetusta ove ebbe la sua tomba una meravigliosa città d'altro tempo, annunzino la perenne forza della terra madre, a cui voi, uomini rudi e solitari, date ancóra, per la sua fecondità, l'aiuto della vostra fatica.

Io voglio dirvi perché, figlio dei vostri dominatori senesi, mi senta con voi cittadino nelle vostre città, montanaro su le vostre montagne, e sul vostro mare uomo di mare. Voglio dirvi perché, dopo molti anni dalla mia fanciullezza trascorsa fra voi, quando un'altra terra d'Italia mostrava a me adolescente la sua ricchezza e la sua potenza, nell'anima mia d'improvviso rifiorirono i sogni sepolti sin dal tempo lontano e m' ebbi ancóra nell' orecchio l'eco delle vostre leggende. Nella cattedrale austera d'ombra religiosa appresi io dalla mia madre le preghiere che mi furono care; nella cattedrale di Massa, ov'è il Santo che dorme e pur vi protegge, vidi per la prima volta le tombe cristiane segnate nel marmo sovra la terra e sovra le pareti: il mistero della morte e il gaudio della vita, tra voi, a me fanciullo, fecero pensosi gli occhi che guardavano incerti gli occhi della madre mia; e sentii che ne' lontani secoli della vostra terra selvaggia era nascosta la sorgente sotterranea della mia vita immortale.

II.

Mi si rivelò tra voi che non è morta la vita del popolo italiano. Presso le vostre tombe, presso le antiche mura de' vostri castelli, tremai talvolta, se un' onda di vento passò veloce su gli alberi, e le foreste cantarono un inno secolare. Le foreste dormivano nel silenzio gioioso della loro vita vegetale. I sepolcreti etruschi e i castelli medioevali, nascosero gli ultimi eroi, i figli ultimi ond' erano stati forse atterrati per impeto di combattimenti, e solo il loro nome, solo il nome ch'essi ebbero dai morti, rimase nella memoria, segno del compiuto dominio. Ma talvolta, nella mia fanciullezza m'accadde di fissare con occhi folli di spavento l'incendio di qualche selva maremmana. Il fuoco nella notte saliva alto sul vento, il chiarore ardente si spandeva su i monti, faceva sanguigne o color bronzo le valli, giungeva al mare, al lontano mare pallido sotto la luna, che s' inoltra nel grande arco del golfo lungo la dolce e triste riviera. E allora, io pensavo, allora le selve si spalancavano, le valli sonavan di grida, il silenzio vasto era interrotto dalla violenza della sciagura: ogni clamore, ogni lungo urlare di lupo, ogni bestemmia, ogni supplicar d'uomini s'udiva e la selva ne echeggiava e ne echeggiavano le tombe nascoste, le città sepolte, le mura diroccate. Fino da allora, pensando le mura investite dalle fiamme, mentre il pianto umano vegliava su la distruzione, ho sentito nell' anima mia ripercosso il dolore degli uomini della montagna e del bosco; ho sentito il dolore della distruzione, come se le fiamme assalendo le rovine murarie, offendessero una mia casa, un mio tempio, una città mia; ho pensato ch' io rimanessi senza la mia patria, ho creduto che in quel punto i miei concittadini morissero; ho preveduto le lacrime mie, quando, cessate le fiamme andando pellegrino a visitar l' arsa foresta, fra i tronchi anneriti e combusti, tra le molte ceneri a terra, le rovine mi fossero apparse piú tristi, e anch'esse forse con qualche traccia dell'incendio recente per l'edera e il muschio bruciati ne' loro ciuffi di foglie piú vecchie.

Poi, quando talvolta mi assisi al sommo d' una muraglia, stanco pellegrino, tutto il dolore di chi seppe la sua patria distrutta passò nell'anima mia. Io non vidi piú d' intorno a me un mondo finito, una città morta, una tomba di secoli lontani. Mi parve che le pietre ammucchiate dinotassero la rovina recente; mi parve che su le fondamenta oscure sepolte tra l'erba e pur visibili nelle cavità del terreno, ieri stesso sorgesse una casa e in quella io fossi nato, io non morto, io sopravvissuto alla città mia per continuarne la stirpe. Fin che mi credei solo fin che il silenzio della foresta assolata nell'afoso meriggio estivo fu intorno a me

ininterrotto, ne' miei occhi era lo spavento del naufrago, nell'anima mia era l'ansia del profeta e del creatore di una dinastia. Sarei arrivato io solitario alla riva? m' avrebbe còlto la morte nel cammino? quale abisso m'aspettava? tra quali rupi era invisibile il mio sepolcro montano? Temevo io la mia prossima morte e che la nostra stirpe terminasse con me. Ma nell'anima mia era un orgoglio vasto, una volontà possente che dava attività immaginarie al corpo addormentato. La città ch' era distrutta dalle fiamme, il popolo che dormiva sotto le pietre ruinate per me sarebbero risorti, per me avrebbero avuto la loro vendetta. Non è figlio che ami la sua stirpe il quale in sé non senta la necessità della vendetta contro chi uccise il suo padre; non v' è cittadino che ami la sua patria, il quale non difenda il terreno sacro dov' egli nacque a prezzo del sacrificio di sé stesso, contro ogni nemico anche più forte di lui. Or la natura era il mio nemico possente; gli elementi stavano contro di me fatali: ed io li avrei dominati. Far sì che da me una stirpe s' eternasse erede della nostra schiatta gloriosa, fu l'orgoglioso desiderio che mi sorrise nel mio sogno della morta Selva Vetleta.

Ma quando d' intorno a me dopo lunghi tratti di via solitaria, in qualche vasto campo ricolmo di grano maturo, udii lontanar la voce dei bifolchi e dei falciatori, grave come l'opera lenta, stanca come l'ora solare, una febbre gioiosa assalì l'anima mia d'improvviso. Intesi allora che la nostra stirpe non per anco era morta; intesi allora che la terra selvaggia ove città antiche morirono, dove le mura gloriose rovinarono, - ancóra vive ed è feconda di suoi figli, che l'amano e che non si profanarono d'estraneo contatto. Pensaste voi mai, o cittadini di Massa, che dall'unità italiana recente, quella non formata dal popolo, nessuna eco a voi giunse che v'allontanasse dalla vostra tradizione? Sapeste voi che - solo guerriero dell'ultima rivoluzione per l' Indipendenza - passò fuggiasco a traverso le selve, discese alle vostre pianure, s' imbarcò sul mare vostro l'eroe fiammeggiante, vittorioso condottiero di Mille, che meglio vide la forza nazionale del popolo d' Italia e gettò le basi della sua dinastia sacra alle vostre genti? Incolumi voi siete, o maremmani, dalle profanazioni del tempo.

E io so di un vecchio santone che visse nella leggenda della oscura Sovana, all' ombra della gran cattedrale. Irta di rupi nella cavità dei monti, solitaria e mortifera sorge l' antichissima Sovana, città etrusca oggi morta. Le tombe etrusche, simili a forni sacri la cingono d' una vasta corona - solenne in quel poema di pietra come una descrizione d' armi ne' poemi di Grecia o una lunga genealogia di guerrieri ne' poemi degli ebrei e degli indiani. Ella nel mezzo sorge come una immensa rovina, chiusa nelle sue ferree mura, limitata da porte, deserta enorme bruna nelle sue povere case, verdeggiante in ogni dove per muschio secolare, per edera abbarbicata alla pietra, nelle cavità delle mura, alle finestre, alle colonne infrante. Poche persone, vecchi, donne, arsi dalla febbre pallidi per la maledizione dell' aria che uccide, popolano la via non breve, da una parte all'altra fino alla cattedrale. E la cattedrale, morta anch'essa, ha una luce dolorosa che copre le sue vecchie pareti di pietra, avvolge la forza rude delle sue colonne, dei suoi altari scolpiti: e fa più misero il nuovo arredo sì semplice, gli altari male ornati, le panche logore, le porte che più non sanno chiudere, quasi sentissero che la morte è passata e che ormai è inutile per loro vegliare. Colà, dicono, visse un gran mago altra volta, il Vescovo Greco, colui che ebbe semplice vita e austerità sacra nell'anima ed ammonì i suoi concittadini.

Fin che i cittadini di Sovana seppero combattere per la patria loro e su le mura ondeggiò un vessillo che fu libero, e dalla torre le campane gloriose canta-

rono l'inno della battaglia, fu salva Sovana che i secoli non hanno distrutta. Ma nessuna gloriosa vita le rimase poi che nella lotta fatale vi fu chi s'arrese al nemico. Quando arse e disperse, le schiere di Sovana non volsero la fronte contro la furia senese, quando con l'arme nel pugno, colmando le vie di sangue, come fiumi, i senesi giunsero alla torre, afferrarono l'alta campana, la strapparono dalla città, come dal corpo di un nemico odiato il cuore, e quella, segnacolo di vittoria, condussero in Siena, il Santone sovanese, colui che fu detto il Vescovo Greco, predisse la sventura ai cittadini. Nessun fanciullo mai piú sarebbe nato in Sovana. Da allora fu deserta la città degli etruschi. Vi si recarono colonie d'ogni parte e sempre l'aria nefasta le disperse. Vi generarono i figli delle città piú vicine: ma i loro nati fuggirono o furono esuli. Solo i vecchi, le donne popolarono talvolta le mura desolate: e il popolo maremmano seppe nella sapienza del suo proverbio, che Sovana fu maledetta perché fu abbandonata.

E poi che tra voi fu maledetto chi abbandonò la sua patria, per voi io amai con fede la patria nostra, o maremmani; ospite tra le vostre montagne ed il mare, per voi pensai che in Italia - i figli degli eroi che furono - non abbandoneranno nei secoli l'antichissima Patria e la sua Legge necessaria.

III.

E vidi tra voi qual sia la Legge necessaria della Patria — legge divina e legge di tradizione che fa d'ogni uomo un fedele e d'ogni fedele un re. — Forse a voi dettero il grande esempio i greci, altra volta, o maremmani. I greci sapevano che il loro dovere verso la patria li chiamava a mantener nei secoli la stirpe, per virtù di desideri e d'opere, degna della divinità, ordinatrice di vita. La vita perfetta era eterna, nella divinità. — E sapevano anche che la fatica è la necessità brutale imposta all'uomo perch'egli volontariamente dimostri l'energia del suo spirito in mezzo alle insidie che essa gli prepara. L'uomo era eterno e felice nelle età mitiche e non conosceva fatica. Ma egli volle impadronirsi delle forze materiali; conobbe il fuoco e l'oro, conobbe il bene e il male. E la divinità domandò all'uomo fatto consapevole: « Saprai tu sfidare i pericoli della tua nuova conoscenza? La fatica ch'essa ti prepara — fatica brutale — può se tu non sei forte, abbrutirti: ma tu sarai libero nel tuo arbitrio. A ciò ti conducono insieme la giustizia e la misericordia divina. — Vuoi tu, uomo, che il tuo spirito sorpassi la brutalità della fatica e sia degno della perfezione, in un gran trionfo immortale? »

I greci risposero affermativamente alla domanda di Dio. E ognuno d'essi seppe che l'opera sua era necessaria alla piú vasta opera della stirpe ed era sacra alla Patria. Nati in varia condizione, travolti in lavori e in fatiche fra loro diversi, un'unico sogno e un'unica sapienza li faceva eguali verso la mèta comune. La stessa preghiera li affratellava nel tempio, la necessità della legge civile li convocava nelle assemblee, la difesa della patria e della sua legge li radunava nelle file degli eserciti. Ogni atto, ogni nuovo dovere che, volta a volta, la necessità nuova aveva imposti dovevano per tutti divenire espressioni dell'immanente desiderio concorde di perfezione. Tutta la vita per essi era una grande preghiera a Dio: e la grandezza artistica a cui giungevano, era l'effetto immancabile di una tal fede delle anime: perché ne' più varii aspetti cercando la perfezione, ogni anima in sé doveva chiudere il suo mondo e signoreggiarlo ed esaltarlo con la semplicità dei fedeli, con la sicurezza dei re.

Or voi, maremmani, apprendeste l'insegnamento dei greci. Forti del vostro libero arbitrio, sentiste che eravate i dominatori del vostro mondo, e che nella vostra volontà s'adunava, per decreto divino, la sorte della terra onde nasceste. Non eravate uomini orgogliosi, armati di disdegno: e né meno anime sbigottite, oppresse dalla livida paura. Sapevate che l'opera materiale è umile, ma nutrivate con essa un sogno divino: e il vostro spirito aveva l'umiltà sacra dell'uomo che piega il ginocchio, ma non abbassa mai gli occhi e la fronte. Il vostro desiderio era senza confine, luminoso, ardente: ma non era frenetico e furibondo. Voi non eravate gli uomini che amano la vita nelle sue diversità. E debole concezione è invero quella di colui che pensa d'esser libero e giovine e ricco d'energie quando ad ogni alba che si leva può chiedere d'appagargli un nuovo desiderio. Compiere ogni giorno un atto nuovo e imprevisto, ogni giorno vivere in un nuovo sogno inatteso non indica ricchezza: non è ricca l'anima ansiosa soltanto d'esprimersi per mille voci varie e contrarie, per mille energie ribelli al dominio dell'ordine. Però che nell'ordine spirituale è la libertà: e voi sapevate, o maremmani, che il desiderio piú vasto è il piú libero e il piú inappagabile; e amavate l'ordine perché piú grandioso fosse il vostro desiderio; e per l'ordine, dovevate tra le mille energie dissidenti, compiere la vostra scelta. Non è grande navigatore colui che abbandona la nave a tutti i vènti; perché le molte tempeste dispersero in vano le sue migliori energie. Grande navigatore è colui che adopra la sua energia a dominare i vènti, con sapiente maneggio del timone, con accorta manovra delle vele: e non ama la morte fra le tempeste, ma il suo dominio dei flutti: e non desidera che un'ultima folle corsa impreveduta sospinga la sua nave ad uno scoglio non visto e la sua nave si sfasci, e il gorgo s'apra e si chiuda su di lei; ma desidera che gli scogli siano evitati, che la nave raggiunga il suo porto, che su le àncore il gorgo si richiuda, nella sicurtà dolce del riposo. Allora egli è vittorioso e felice: perché è vittoriosa la sua volontà. Ché se i vènti travolgono la nave, non egli incolpa i vénti; se gli scogli la sfasciano, non egli incolpa gli scogli; ma sente nell'anima il rimorso della sua deficienza, il tremendo morso della colpa. I vènti e gli scogli, l'aperto gorgo e la strage sono per lui gli strumenti d'una vendetta della Natura, d'una giustizia di Dio, contro la sua anima, impari al gran cómpito nell'ardua prova.

E voi, maremmani, ogni dì foste buoni navigatori. Anche voi non amavate le furie della navigazione, ma il securo porto; anche voi temevate in ogni tempesta una punizione di Dio. Per ciò, mentre le guerre travolgevano intorno a voi uomini ed imperi, voi potevate chiudervi nella dura cerchia dei vostri colli selvosi, di fronte all'ampio arco lunato del mare tra l'isola ferraia e il gran monte argentario. Indi, per le paludi e le pràtora, nei boschi e nelle miniere, sul mare aperto e su la costa, voi lavoravate in silenzio custodi delle tradizioni secolari. A mantenere intatta la stirpe era intesa l'opera vostra, e se talvolta nelle gravi fatiche una calamità vi sorprendeva, voi sempre curvaste la fronte ascoltando l'ammonimento di Dio. Io mi ricordo, nella mia fanciullezza, d'una processione votiva che vidi trascorrere per le belle selve montane. Tre mesi era piovuto su la vostra terra con furia ininterrotta. I raccolti dei campi erano minacciati; la mèsse atterrata; i solchi ancor brulli e fangosi. Avevan pianto tre mesi gli aratori della vostra terra. Or, dopo la lunga sciagura, ogni mattina con l'alba eran su la porta della loro casa e guardavano intorno. Ricordo lo sguardo lento e disperato, fatto di muto orrore e di paura. Rimanevano fermi molte ore seduti per terra, adunandosi a crocchio, piangendo. Talvolta si bruciava l'ulivo benedetto, talvolta si

spargeva l'olio sul fuoco. Vecchi, fanciulli, donne, pregavano con labbra tremanti, cercavano nel loro cuore segreto un fallo che avessero commesso, di che Dio li punisse. E guardavano su lo stollo dei pagliai per vedere s'era intatta la croce e intatto il pentolo; e guardavano se i pioppi e gli stioli eran segnati, dove la vite si affidava a loro. Ma non cessava la furia della pioggia.

E una volta si radunarono nella chiesa del monte. D'ogni parte convennero alla chiesa. I frati del monastero avevano abbandonato al vento la furia veloce delle campane: e or sotto il cielo grigio, sotto la pioggia, passavano a gruppi i montanari verso il portico della piccola chiesa. Vecchi, fanciulli, donne, giungevano in lunghe file salmodianti. I rosari pendevano al fianco delle donne, si svolgevano tra le scarne mani dei vecchi. E tutti entravano nella chiesa del monte, salutati dalla gran tenda rossa che si gonfiava come un vessillo pel vento, gettando un riflesso di luce sanguigna verso l'altare. Entravano in folla, piangendo, pregando; si gettavano in ginocchio, si abbandonavano a Dio, aprendo le braccia, offrendo le palme, in un gridare confuso, lamentoso, solenne. Un frate era all'altare con la sua candida veste. Su l'altare ardevano i ceri in un trionfo di luce d'oro. E il frate pregava con voce sonora, invocava Dio tra i suoi santi, invocava tutti i santi in una dolce gloriosa invocazione, dando ad ogni nome un appellativo di gloria: « Santi, patriarchi, santi profeti, santi apostoli, tutti i santi e tutti gli angeli del Signore, pregate per noi. » — Ed entrarono in frotta i giovani della montagna. Un dolore muto era nel loro volto, una fede disperata chiedeva folle, con impeto d'ira, il miracolo da Dio: « Salvaci! Salva la terra! Salva la sementa! » — Un urlo saliva dai petti dei giovani, un grido dalle donne, uno strano lamento dai vecchi. E il frate faceva segno di parlare; ma l'urlo della folla copriva la sua voce. E un canto passò su le mille anime accolte, un canto sorse, canto d'angoscia, di speranza, di gioia: « Salva il tuo popolo, nostra Signora! » Il popolo si pentiva delle sue colpe, espiava, si batteva il petto, chiedeva pietà. E il frate in un gesto solenne, afferrò una croce, fece cenno di muoversi, additò la porta e fu compreso. « Alla Madonna della Pràtora! » gridò la folla con voce rombante. Conoscete voi, o maremmani, il tabernacolo della dolce Madonna. Piccolo nella sua valle, tra le rame degli alberi, il vostro tabernacolo v'attende nei giorni di dolore. La Madonna ha belli gli occhi che azzurri le diede forse un vecchio pittore senese. E alla Madonna andarono i supplicanti. Il frate con la croce e uno stendardo erano i primi, e dietro la gran folla li seguiva. Vento aspro e ghiaccio li sferzava in volto, impeto di vento tutto spiegava il bel vessillo bianco. E giunsero alla valle i supplicanti, e proruppero nell'inno di gran gioia: « Te Deum laudamus, in te Dominum confitemur. »

La confidenza in Dio dopo la calamità, o maremmani, mostrò allora che non alla Natura voi facevate colpa dei mali onde eravate afflitti. Colpevoli voi, col pentimento potevate ancóra sperare: non oltre il bene e oltre il male, ma nel Bene: non già nella libertà senza freno ma nell'Ordine Assoluto. Voi potevate sperare in un gran sogno, maremmani.

Nella Grazia.

IV.

O maremmani, io compresi quel giorno alla Madonna della Pràtora, l'intima poesia della vostra legge. La vostra legge è fede nel miracolo. Per una colpa vostra accadono le calamità naturali, per una grazia divina, voi siete favoriti nei vostri desideri. La Provvidenza vigila su la vostra guerra e su la vostra preghiera: Dio che vi giudica, vi protegge.

Intorno a voi, i popoli vostri fratelli che nei secoli trascorsi subirono la barbarie e le sue invasioni hanno oggi un disequilibrio spirituale in sè stessi, che li fa scettici e positivisti. La attività del loro pensiero non sorge necessaria dalla attività sentimentale che svolgono. Essi hanno su di sé i secoli e i millenni d'una civiltà che fu dei loro padri, e pure, per i nuovi elementi che li rinsanguarono, sono giovani ed hanno impulsi di popoli non ancor civili. È nella cognizione di tutti che la origine sacra degli italiani fu in Roma, che noi fummo romani e latini, quando la Repubblica e l'Impero imposero al mondo le leggi della nostra terra. E pure, se noi ricerchiamo nella nostra coscienza l'origine della nostra vita sentimentale la prima affermazione lontana della moderna vita degli italiani, noi non possiamo risalire oltre il medioevo, quasi che il Mille, l'anno fatidico, segnasse anche ai nostri occhi il crollo di un mondo anteriore, diverso dal nostro. Figli di Roma, noi sappiamo che in noi una civiltà s'è affermata e insieme aneliamo ad una affermazione di civiltà. I popoli, i quali a traverso i secoli, in un rapporto di equilibrio costante, svolsero attività intellettuali rispondenti e necessarie alla loro vita sentimentale, hanno in sé stessi, non la coscienza di una affermazione di civiltà, già compiuta nei padri, che or debbano con moderne energie rinnovare: ma hanno la coscienza di una civiltà immanente nella loro stirpe, la quale dà di continuo i suoi frutti, sempre coerenti, come anelli di una stessa catena.

Se noi, pure ansiosi di civiltà, pensiamo i popoli dell'Oriente lontano, vediamo che la civiltà loro cento volte secolare non mai s'interruppe, e continua oggi, e può adattarsi compatta ai varii mezzi meccanici che i secoli le offrono. Forse non sempre quei popoli sono gli autori dei mezzi meccanici di cui si servono. Forse talvolta, dopo decine di secoli di veglia attiva, sono stanchi e riposano a lungo, per decine di secoli. Ma il loro riposo è come il sonno del giusto, non è un medioevo che abbatte e sconvolge se anche di nuovo creerà. Dormendo continuano a sognare. I loro sogni son forse più meravigliosi delle loro opere, e per i sogni essi anticipano tutto un programma di attività futura. Poi, nell'alba, quando si destano, si meravigliano della luce nuova che intorno a loro, senza la loro fatica, s'è formata; ma vigili e pronti, ben memori della loro vecchia esperienza ininterrotta, si giovano della luce nuova come di un loro strumento, e riprendono l'opera per altri dieci secoli di attività magnifica. L'equilibrio continua, fecondo ed augusto nella stirpe; e la espressione morale significativa del loro equilibrio è lo stoicismo, il sentimento ragionato, il coraggio fatto di meditazione; le loro eccellenti virtù sono il dominio di sé stessi, la prudenza, la prontezza nell'atto.

Gli italiani, intorno a voi, o maremmani, non hanno l'equilibrio spirituale che può determinare nei popoli lo stoicismo. Essi sanno che la fede, la dottrina morale da cui i maggiori trassero le affermazioni di vita, sono morte con la civiltà dei maggiori: pur si sentono giovani, aspirano a nuove vittorie, e per ciò scrutano brutalmente, amano impetuosamente ciò che vedono, ciò che incontrano e che vogliono conquistare. Sono dunque insieme uomini scettici e impulsivi: negano Dio e nell'azione seguono ciecamente la loro legge naturale; rinnegano l'eternità della vita, e son pronti ad abbandonarsi, con slancio, alla morte, come sperandone un premio, una gioia, una conquista; disperano del loro avvenire e lavorano con la febbre di chi abbia una mèta ben chiara da raggiungere. Per trovare un *modus vivendi* che compensi in loro questo disequilibrio, essi si sono affidati al positivismo, che è oggi la loro falsa veste. E in nome del positivismo, non dubiteranno di rivelarsi eretici contro la vostra fede: potranno ridere del vostro culto, se pur v'invidiano per impulso d'animo commosso, e ammirano la vostra tenacia vittoriosa.

Ma voi, rimanete ben più alti dello scetticismo onde siete ravvolti. Voi siete un'oasi sacra nelle nostre regioni invase dai barbari. Fidi alla vostra antichità, voi la continuate compatti. Come i vostri castelli medioevali sorsero al lato delle tombe etrusche, e le mura ciclopiche difesero i vostri palazzi repubblicani, così dai secoli giunse intatta la fede vostra. E siete degni della grazia che vi glorifica con i suoi miracoli. « Perchè, voi pensate, se il suo popolo ha fede, Dio non dovrà illuminarlo col suo spirito divino? » I positivisti vi diranno che inalterabile è la evoluzione di natura, che ogni fenomeno segue regolarmente il suo corso, che niun guerriero ebreo può fermare il sole. In nome della legge di natura, essi hanno rinnegato e deriso il miracolo. E vi fu allora una scuola di religiosi-positivisti, pronti sempre a ridurre servilmente la sacra immutabilità del dogma nel mutevole confine delle così dette leggi scientifiche, - i quali vollero ridevolmente conciliare il rispetto per lo svolgersi inalterato della vita fisica, con le sue alterazioni. Paurosi della scienza ma credenti in Dio, dichiararono che il miracolo non avviene se dovrebbe esserne gravemente alterata la vita dell'universo: ma ammisero che Dio può direttamente agire quando l'ordine generale non rimanga alterato. Giosuè non può aver fermato il Sole perchè un'arresto nel movimento planetario avrebbe sconvolto la esistenza universale: ma Cristo può aver fatto risorgere Lazaro, se bene i morti non risorgano, perchè la risurrezione di Lazaro non offendeva lo svolgersi della vita generale della Natura.

E non si accorgono essi che la via media è, come sempre, la falsa. La resurrezione di Lazaro, se risorgere un uomo non potesse, offenderebbe ben più che lo svolgimento della natura fisica: offenderebbe l'ordine supremo, la legge perfetta, negherebbe anzi, sia pure per un attimo, la perfezione della legge e quindi negherebbe Iddio. Il miracolo perderebbe senz'altro il suo autore. L'impossibilità del miracolo, così inteso, non è data dalla maggiore o minore offesa alla legge naturale; ma dalla offesa alla legge naturale. Il concetto di quantità, rispetto a Dio, non ha valore. Il fermarsi del Sole avrebbe prodotto un'alterazione che equivarrebbe all'alterazione prodotta dal risorgere di Lazaro. Le conseguenze spaziali e temporali non esistono di fronte all'eternità. Nell'eternità, quella che a noi appare legge di progresso, evoluzione fenomenica, diviene coesistenza perfetta di creature immutabili. E se il miracolo non avesse altra difesa, i positivisti avrebbero avuto ragione.

Ma voi, o maremmani, voi gente di fede vivace, ben sapete che il miracolo non è alterazione di leggi naturali. Dio non muta ciò che è nella sua volontà. Ciò che è eterno, non muta. Ma la divina volontà premia il giusto e punisce il colpevole. Il mondo reale è una proiezione della volontà divina che ha voluto far l'uomo consapevole della sua natura, libero del suo arbitrio, responsabile del suo merito. Ma tutto è nell'eternità ordinato per il trionfo dell'uomo. L'evoluzione, il progresso naturale, sono le apparenze fallaci di una vita che in realtà varca i limiti del tempo; ma l'uomo non può esserne lo schiavo. Esse convergono a lui, nel tempo, perchè si identificano con lui nell'eternità. E tutto lo svolgersi della vita fisica è ordinato verso l'uomo, da Dio. Dio non cambia la sua legge per colpire, per favorire un uomo: ma la sua legge favorisce o colpisce l'Uomo. Dio non cambia il mondo naturale per una grazia o per una pena speciale: ma il mondo naturale è preordinato verso quella grazia o verso quella pena. La voce del Figliolo dell'Uomo dalla solitudine dell'Orto parla degli uomini a Dio: « videant claritatem meam quam dedisti mihi, quia dilexisti me ante constitutionem mundi. » E l'atto che mostra il compiersi in un uomo di un lungo ordine di forze naturali, l'atto

che fa coincidere l'uomo con la legge naturale, che sopprime la apparenza fallace di tempo e di evoluzione, per rivelare l'eternità, quest'atto di divinità, di redenzione o di condanna è la grazia o è la pena che attendono gli uomini di fede vivace, - è il miracolo.

Sentirvi creature di Dio nel miracolo, fu ciò che vi fece tremare l'anima di gioia pura, o miei fratelli della Maremma bella. E se voi udiste, nella sventura, l'ammonimento sacro, in Dio confidaste, per essere degni di riceverne grazia viva. I vostri occhi, profondi d'interna luce come le vostre selve, — ansiosi di scrutare e di scegliere, come gli occhi di chi molto scavò nelle miniere — aperti e luminosi per la consuetudine del mare nostro, che v'incanta con la sua distesa infinita, i vostri occhi furon pieni di lacrime, e l'anima vostra fu colma di dolcezza, quando un segno di Dio vi disse puri, e fu monda ogni anima di colpa. Voi guardavate nel maré lontano. La luce era sul mare e il mare calmo. E una barca dell'isola ferraia veleggiò verso il lido a Populonia, una barca che aveva come vela l'ala aperta d'un angelo e correva senza toccare le onde, e intorno tutti i delfini sorgevano. E comparve su la prora il gran Vescovo simile al suo Rabbi «alto vestito d'abito talare e cinto il petto d'una fascia d'oro. E il capo di lui ed i capélli erano bianchi come neve bianca, ed i suoi occhi erano fiamma di fiamme. Erano i piedi come l'oricalco qual'egli è nell'ardente fornace; dalla sua bocca uscivano parole come un suono di molte acque.» E come lo vedeste egli protese la sua mano su voi benedicendo. Voi correste dal Vescovo Cerbone. Ed egli in mezzo a voi, per pasturarvi, passò come la grazia del Signore. Dalle sue labbra quando vi parlava piovevano le rose. Contro il peccato vi dava la fede, contro il nemico anche vi proteggeva. Venne Totila e i barbari con lui. Prese il vescovo in lacci e in mezzo agli orsi lo condannò. Ma gli orsi di montagna furono mansueti per lui. Venne un angelo e sciolse le catene: e il Vescovo fu libero: e andò per voi a Roma pellegrino, navigando per mare fino ad Ostia. Ma non aveva remi per partire: e le oche bianche ressero la barca come cigni notanti, ad ali aperte. E quando ritornò per le contrade era una festa di fiori e di canti, e per tutto la gioia del Signore. Poi, un giorno gli angeli discesero e trasportarono lui morto alla sua Chiesa. Sul suo passaggio lungo la marina fiorivano le rose: i fanciulli spandevano fiori e foglie, le campane suonavano a distesa, libere e sole, senza mano d'uomo. E fu portato dentro la sua tomba, dove ora veglia nella Cattedrale. Il miracolo vostro era compiuto.

Per questa poesia del miracolo voi, cittadini di Massa, dalla tomba del Santo; e dalle antichissime tombe voi tutti, o maremmani, imparaste a condurre la vostra vita gloriosa. Sopra una tomba maremmana, io lessi un giorno la grande parola di nostra gente. Fu la tomba di un monaco teologo che avena un nome angelico - Michele: e voi, profeti della vostra storia, scolpiste sul sepolcro la parola splendente di fede e d'amore. Credere ed amare bisogna e dall'amor nostro e dalla nostra fede trarre il nostro nome migliore: fede ed amore c'inspirino la vita. Questo è necessario:

Dogmate et amore ex vita nomen.

V.

Per ciò che amaste, per ciò che credeste, o maremmani, sapeste affermarvi nelle vostre città, regolare la vostra vita, stabilire i vostri governi. Fede ed amore, coscienza di responsabilità e fede in Dio, a voi dettero l'alto concetto di giustizia, che fu il fondamento delle repubbliche vostre. Dalle necessità del giudizio, nasce-

va la potestà sovrana dei vostri antichissimi re, che ancor dormono nelle tombe etrusche; dalla necessità del giudizio, si formava la signoria feudale dei vostri castelli nell'alto medioevo; dalla necessità del giudizio sorgeva la libertà dei Comuni.

Un proverbio sapiente degli slavi afferma che il Re giudica. E sempre i vostri re giudicarono. Nel concetto dell'antichissima gente, il Re era ancôra il sacerdote del popolo presso la divinità: giudicava nel nome di Dio. Nel concetto dei servi della gleba e degli armigeri devoti al feudatario, Dio vegliava e proteggeva le armi del signore, ch'erano dispensatrici di giusta morte al loro rivale in duello, al loro nemico in battaglia, ai loro sudditi in pace. Nel concetto delle vostre libertà comunali, ogni cittadino fu direttamente consapevole della giustizia divina. Sorte a difendere contro l'ingiuria dei signori divenuti tiranni la loro vita indipendente, le corporazioni degli artigiani, liberando il popolo dalla servitù della gleba, già rendevano una responsabilità giuridica agli emancipati dal giogo. E poi che ognuno d'essi, libero e responsabile, divenne nelle corporazioni elemento non di sola ribellione all'antico regime, ma di protezione pel diritto conquistato — nel seno del popolo, si affermarono come diritto privato, le linee maestre di una legge nuova, che imponevano nuove condizioni di vita. Il Signore, non più poteva trattar come giudice i sudditi. Dio abbandonava la sua grave tirannide dimentica della giustizia; Dio era col popolo. Le classi plebee, della gente lavoratrice e detentrice delle ricchezze che dalla vostra gloriosa fatica si formavano, stabilivano ogni di più nettamente le salde catene di interessi, che determinavano un vero indirizzo politico della loro azione privata. Or quando la difesa del loro interesse riusciva ad assorbire, come atto supremo di vita, ogni energia degli uomini che abitavano le vostre terre fra le montagne ed il mare; quando le classi di coloro che erano desiderosi di giudicar degli uomini e degli eventi secondo la loro nuova giustizia, divenivano partiti cittadini, e lottavano per la conquista della autorità del governo; allora la nuova giustizia direttamente si imponeva al Governo. L'antico regime doveva subirla per non rimanerne soffocato, fin che tutte le vecchie forme non sparivano di fronte al trionfo delle repubbliche popolari.

Sempre e presso tutti i popoli i governi si formano per la difesa di un diritto e di un interesse privato che si sia imposto, come interesse fondamentale, alla vita della intera nazione. Gli uomini che volta a volta da Dio hanno la rivelazione della sua giustizia, essi assumono volta a volta il reggimento dei popoli. Ma quando gli uomini sono scettici e hanno perduto la coscienza di questa loro divina potestà, costante nella storia dei secoli, allora la vita dei popoli è fiacca, manca nei dirigenti la sicurezza della santità di ogni legge, sono oscure le trame della politica, l'idea di giustizia si fa incerta e non chiara e le nazioni sono travolte alla rovina. La decadenza comincia e le nazioni saranno schiave dei barbari. Perciò nella vostra fede fu la difesa dei vostri governi, e voi rimaneste incolumi dalla barbarie, o maremmani.

Se da Dio era la giustizia, Dio era con voi e con la Repubblica vostra. Voi sapevate che ogni reggimento di popoli che abbia salde le basi della sua vita, è sempre ed immutabilmente una teocrazia. La Provvidenza divina giudica delle nuove necessità materiali che nei tempi si formano per gli uomini nel loro rapporto sociale: e per la loro necessità rivela ciò che secondo la sua immutabile giustizia è necessario. Ma il concetto di giustizia e di governo, s'è in rapporto con i mutevoli interessi materiali ed economici della società, trascende da questi interessi ed appartiene alla eterna verità di Dio. Chi lo dimentica, non potrà saggiamente governare Voi, per questo, vi affidaste in Dio; da quando con gli etruschi adoravate la

divinità nei vostri re, e per la loro grandezza immortale anche nella tomba preparavate una reggia, - fino a quando il feudatario imponeva il suo stemma alle vostre proprietà e il suo vessillo alle vostre schiere per diritto divino; da quando trovaste una difesa per le repubbliche comunali nell'affidarle al supremo dominio di Cristo — rex regum — fino a quando in mezzo alla decadenza e alle lotte pel risorgimento d'Italia, v'affidaste con slancio compatti, voi maremmani, all'idea generosa di colui che a fondamento della nuova Italia e della sua politica poneva, come principio indispensabile, un concetto di religione nazionale: — e voi sapete ch'io parlo del grande genovese, Mazzini. — Sempre per voi, nella vostra azione e nella vostra fede, i governi sapienti e durevoli furono teocrazia. La eternità di Dio assicurava per essi l'eternità sicura di esistenza. Variando la apparenza formale secondo le variabili manifestazioni dell'esistenza e del lavoro degli uomini, essi si ordinavano in una catena sola, rami di un unico tronco sorti per forza di un'unica radice ben salda nelle cavità sotterranee.

E quasi a mantener libera l'aria intorno all'unica pianta ognor viva, perchè potessero i suoi rami espandersi, i suoi germogli formarsi e fiorire e tutte vibrare al vento le foglie; quasi perchè sentivate che grandezza per gli uomini e per i popoli non è tanto dove è vastità di territori, sì bene dove è libertà di vita e libertà di sogno, sembrò che voi voleste liberar per quanto era in voi da ogni estranea contingenza i vostri governi, e isolarli, e in apparenza rimpiccolirli, limitandoli ai confini d'una città e d'un contado. Voi avevate nella vostra legge, quello che fu anche il pensiero dei greci, cioè che la repubblica perfetta sia la più piccola, il popolo migliore quello che nel limite della sua città circoscrive le basi necessarie alla politica del suo governo. Piccole erano le vostre città e piccoli i governi: ma se ciascuno, libero perchè più solo, distintamente riaffermava Dio, grande era ed immutabile e giusta la legge della vostra terra e per essa la vostra gente, maremmani. Nella piccolezza apparente, giustizia più vera, e per ciò più vasta e migliore, poteva amministrarsi; nella brevità del confine, la razza poteva mantenersi più pura e perciò sfidare trionfalmente l'avvenire dei secoli. Se ogni città era in diretto contatto con Dio — REX REGUM — ogni cittadino era più prossimo a Dio e Dio era nella coscienza di ognuno. La vostra piccolezza era la sapienza di colui che chiuse l'eternità nel limite grafico di un piccolo cerchio, e pose la divinità entro il piccolo cuore dell'Uomo. Dio, regolatore della vostra politica, diveniva, in un continuo contatto, giudice di ogni singolo Cittadino. Per ciò la responsabilità del vostro atto era soltanto di fronte a Lui. Poi che Dio, giudice di tutti, giudicava i singoli, voi sapevate che nessun uomo ha il diritto di giudicare l'uomo. Dio disse: « Chi è senza peccato, scagli la prima pietra ». E gli uomini restarono fermi. Tutti — dice S. Paolo — hanno peccato, e tutti hanno bisogno della gloria di Dio. Il cerchio è piccolo, ma sarebbe follìa volerne conoscere il principio e la fine; il cuore dell'uomo è angusto, ma sarebbe follìa per gli estranei volerne penetrare l'abisso. L'uomo è impenetrabile per i suoi fratelli. Perciò solo Dio giudica delle intenzioni. Ministro di Dio in sè stesso è, per le sue intenzioni, ciascun uomo: gli altri uomini son ministri di Dio per gli effetti della azione umana. Ciò che sembra più grande ed è più piccolo, cade sotto i loro sensi. Due sono i tribunali, unico il giudice. Per ciò, se l'unica fonte si distingue in due rivi, i rivi sono impenetrabili, e non mai la legge mortale può indagar l'intenzione degli uomini.

Questa che fu la vostra sapienza, sembrò immoralità ed ingiustizia. Dissero che il vostro giudizio era sommario, dissero che la vostra pena non calcolata per la responsabilità delle coscienze, ma per la gravità dell'atto, era barbarie e tor-

tura: e vi condannarono, rei d'aver sancita la legge del taglione. Voi che voleste l'uomo libero di fronte a Dio, sembraste crudeli a chi, cieco, vide la somma afflizione dell'uomo nella sua sofferenza fisica. Non sapevano gli stolti che soffrendo si può gioire; non sapevano che l'anima di sangue non si macchia; non sapevano che il dolore delle membra fa l'uomo più solo in mezzo agli uomini e chi in mezzo agli uomini è più solo è più libero, e chi è più libero è migliore, e chi è migliore è più felice in Dio.

Per ciò amate anche oggi colui che nei tempi moderni vi volle liberi e soli, Mazzini. V'insegnò anch'egli che soffrire è gioire. Leggeste le sue parole che egli scriveva alla madre? Lontano dalla patria egli che tutto della patria viveva; lontano dalla madre, egli che nella madre aveva la sua coscienza, lontano dalla donna che amava, egli che sempre credeva nel conforto degli angeli custodi. A Londra era, nelle città delle nebbie, che a lui giovane e ansioso di vita, negava anche il pane. Non aveva denaro, soffriva la fame, soffriva il freddo, era solo, e gioiva. Ogni sua parola è un grido di gratitudine a Dio: ogni giorno che passa è un giorno di trionfo per lui; vince sé stesso, egli è felice nella solitudine sua. E l'accusarono di viltà perché non combatté su i campi di battaglia. Ma non voi l'accusaste, o maremmani. Dalla sua sofferenza voi bene imparaste a soffrire. Per il suo coraggio, nacque il vostro coraggio. Per le sue miserie, amaste il sangue che sgorgasse dalle vostre vene e a lui vi facesse fratelli.

E quando il migliore tra i fratelli di Lui, l'eroe biondo, l'eroe fiammeggiante passò, una schiera dei vostri seguiva la sua camicia rossa, o maremmani; la vostra folla baciava l'impronta dei suoi piedi, toccava il lembo del suo grigio mantello, vedeva in lui biondo e sorridente, il nuovo Rabbi e nei suoi occhi azzurri la buona novella. Passò fuggiasco per tutte le selve e il mare vostro gli dette securtà. Cala Martina dolce nel tuo silenzio, azzurra pel tuo mare, sacra nei nostri cuori! Partì nel palischerno, verso l'isola aspra solatia, ov'egli pasturava le agnelle, dove il suo cuore è accolto, e che è per noi come il cuore selvaggio d'Italia. E quando dall'isola sua bella e dallo scoglio ligure, salpò coi Mille su le due navi, messaggero di morte e di vittoria, Talamone nostro, armò per la battaglia il braccio ai forti. Tutta la Maremma seguì con la speranza viva l'eroe che veleggiava. Calmo era il mare e lene il vento. Passò sul vento la canzone lontana. Sopra il mare, dalle nostre foreste alta sorgeva. E la terra anche quel giorno fu monda e fu sacra. O maremmani, sia consacrata sempre così, pel vostro sogno, e per la vostra vittoria.

VI.

Voi vincerete, o maremmani. Voi e i vostri fratelli delle altre regioni che rimaneste incolumi tra le montagne, tenaci nell'amore e nella fede, voi siete la viva speranza d'Italia, o maremmani.

Udii lamenti, udii bestemmie, udii preghiere pel vostro dolore. Lividi volti e tremito di febbre io vidi in voi. Sotto l'arsura per le vostre vie, vidi la solitudine infeconda delle gran piana, che giungono al mare. Ma dal mare, per le foreste, la sera sorge il vento, o maremmani: e canta la vostra canzone. Soffrite, soffriste. Felici voi, uomini che sapete soffrire.

Derisero colui che disse: nel dolore è la redenzione degli uomini. Esaltarono la vita per le sue gioie, e parvero gioie a loro le ebbrezze più crudeli, e la loro gioia era fatta di spasimo, nella frenesia del godimento, nella cecità del desiderio. Non è questa la gioia vivace. La schiuma del mare in tempesta è bella, ma non

è segno di gioia. La gioia vivace è nella tranquillità, è nel mare che si riposa dalle sue furie, nell'onda che lascia trasparire il fondo, nella foglia che trema a pena sul vento dell' alba, nell' occhio dell' uomo che guarda con mansuetudine, nell' anima del fanciullo, nel cuore nostro quando trabocca di tutte le parole più semplici e più chiare. La gioia è di là dal dolore, è sopra il dolore, è sola nel dolore. Non temete, o maremmani, di soffrire. Vi piange l' animo che la vostra terra non dia rigoglio di messi? Vi piange l' animo che i figli dell' Italia nostra dimentichino nella lor febbre di lavoro le vostre regioni, e non solchino le vostre vie con gli ordegni della loro potenza, e non chiedano alla terra tutto il grande tesoro nascosto ch'essa può dare? Maremmani, per la vostra sofferenza sarà più grande domani il vostro conforto. Lasciate che i tesori si accumulino nelle profondità della terra. Lasciate che il rame fiammeggiante e il ferro bruno giacciano sotterranei per molte delle vostre montagne. Lasciate che sotto gli alberi gravi di foglie, nell'ombra, sia solida la terra e che il sole non l' avvolga col suo ardente amore. Lasciate che l'acqua ne' paduli ristagni, che l'aria sia grave, che gli uomini muoiano. Il dolore vi tempra; il giorno della resurrezione vi troverà più audaci, più pronti, più vivi di prima. È così fatto il cuore dell'uomo. L'uomo è nato per la libertà, per amare la libertà dei suoi atti e dei suoi sogni, delle sue conquiste e delle sue parole. E se un' avversità lo ferma nella sua corsa, e nel difficile cammino che amava, pel quale si affaticava, con occhi ansiosi di luce, in un delirio di attività disordinata, in un succedersi di sconforti e di speranze, di tormenti e di felicità; se a un tratto un ostacolo è insormontabile, ed egli è prigioniero, immobile, senza più possibilità d'azione oltre il suo desiderio, — la cupa disperazione lo vince, il dolore grave che dai suoi occhi gli proietta ombra sul mondo, avvolge per lui tutte le creature, tutte le cose belle ch' egli pur ama, con l' amarezza della nostalgia che gli piange nel cuore. Ma a poco a poco, quando per l' abitudine la sofferenza fisica, è diminuita, egli si accorge che la sua solitudine non è una morta gora. Si accorge che sulla superfice dei laghi i più chiusi passa il vento, e l'acqua ha lunghi brividi, che la sconvolgono fin nei suoi gorghi profondi. Il dolore intorno a lui ha fatto come un gran cerchio magico che avvolge la sua solitudine. Ma la sua solitudine è il cono della montagna, la vetta nuda che sorge oltre le ghirlande selvagge ed agitate dal turbine dei castagni frondosi e degli altissimi abeti. La sua solitudine nel cerchio di dolore è il canto umano che sorge in mezzo alla sinfonia dell' orchestra, è la preghiera del fanciullo nel coro degli uomini lamentosi, è la carezza d' un' ala di rondine che tocchi volando la fronte del moribondo, mentre intorno a lui, nel sangue, si perde la immensa distesa di cadaveri sul campo d' una battaglia. La furia del dolore è ciò che lo separa dal mondo, ove le gioie sono più piccole, più gravi, più impure. Anche nella pianura senz' alberi, intorno alle montagne selvose il sole splende vivo. Ma nella pianura dov'è la luce, non è la libertà che sola permane nel silenzio senza limiti del vertice.

Nel suo silenzio, l' uomo diviene allora un centro di attrazione misteriosa, una forza secreta e pare che gli uomini lo vedano senza comprendere. Gli uomini pensano che è freddo il vertice della montagna, pensano che sia compassionevole la solitudine del dolore. Talvolta, nella loro cieca pietà, sentono per il pensiero del dolore umano angoscia grave nell' anima loro, e fuggono colui che soffre, per timore del suo soffrire, come se egli più non potesse vivere, più non potesse sperare e non potesse più amare. E colui che soffre rimane solo. Ma allora gli altri non sanno, come si fa in lui profonda la sua vita, la sua speranza, il suo amore.

I suoi occhi acquistano una penetrazione strana; il passato e l'avvenire sono chiari per loro; il cuore degli uomini è chiaro per loro. E non odiano più perchè vedono la miseria di coloro che altra volta potevano odiare e ne hanno una infinita pietà. Non odiano e amano. Amano d'un'amore grande, lento, che avvolge tutto d'un movimento largo e solenne, che tutto chiude in sè nel cerchio silenzioso e misterioso delle sue vaste ali. Amici e nemici, deboli e forti, tutti sono attratti inconsapevolmente nel cerchio dell'amore umano. E colui che soffre, guarda. Sente che i suoi occhi sono già più puri, ma vorrebbe purificarli ancóra. Nell'anima sua è un infinito desiderio di abbandono, un infinito languore, un infinita mansuetudine. Sente tutte le sue antiche colpe e non se ne vergogna più, non cerca di mascherarle, di attenuarle, di difenderle, perchè sa che ora ha il coraggio di confessarle. Egli apre l'anima sua in ciò ch'essa ha di cattivo, perchè tutti, se vogliono la vedono; e non parla mai di ciò che v'è nell'anima sua di buono. Ma la sua bontà è nei suoi occhi, ed egli lo sente, e vorrebbe talvolta per fino nasconderla, ma sente che non può sente con terrore ch'essa vibra nelle sue parole, gli trabocca dall'anima ed egli ha paura di sè, ha paura di cadere in una nuova colpa, nella colpa di colui che si compiace della sua virtù — e rimane sbigottito allora — e non osa più parlare, e tace. Tace a lungo, aspettando. Nell'anima sua è l'ansia del miracolo che avverrà. E il miracolo avviene. Sorge l'alba novella che parla al suo cuore e lo libera. Di nuovo egli sente che la bontà chiusa nel suo segreto trabocca: ma è alta, libera, pura in un inno che non è d'orgoglio, ma di gratitudine. È un inno per le creatura belle di Dio che sale dall'anima a Dio. Sente allora l'uomo ch'egli è polvere, ma sa che potrà sorgere a Dio; sente che il suo animo ancór non è mondo, ma sa che ogni giorno potrà più purificarsi. E allora il suo dolore trascorso gli si rivela come un bene grande. Non lo teme, più, non soffre più. Egli risorge al Sole, alla vita, all'opera. Dal suo animo sorgerà libero l'inno che gli canta follemente nell'anima. Una tenace volontà è nell'anima sua divenuta sicura di sè. Nessun'opera, nessuna fatica, nessuna sofferenza e nessuna guerra e nessuna strage più lo spaventeranno. Solo avrà orrore del suo peccato, e pur non ne sarà vinto. Egli, con fede vivace, con ardore di lavoro assiduo, vorrà ancóra dal nuovo peccato risorgere verso la vetta che ben vedrà, sempre più alta e pur sempre più vicina. E se delle sofferenze antiche qualche segno materiale rimarrà con lui per tutta la vita, per sempre, egli non maledice quel segno. Perchè per esso sa che ricorderà, sa che per esso rivivrà ogni giorno un'ora del suo dolore, e il mal serpe, il cattivo desiderio, il peccato, non turberanno più con le false loro apparenze di gioia e di ebbrezza, la tranquilla serenità del suo spirito, ebbro di vita, esuberante di giovinezza, incapace di sostenere in silenzio l'infinito fiume di felicità che tutto lo inonda, lo pervade, lo ricolma e lo redime.

Perciò non dovete temere, o maremmani . Anche a voi il vostro dolore darà la gioia pura. Io dissi che nel vostro cuore selvaggio, nel silenzio delle vostre selve, dalla cavità delle vostre miniere, dalla solitudine grande e luminosa del vostro grande mare, sorgeva e si perdeva una canzone perenne, una infinita melodia di vènti. Ma già nel giorno della nostra speranza ecco che, per il vostro dolore, voi non sapete più sostenere i vostri inni in silenzio. Non solo essi echeggiano nei canti d'amore e di fede; non solo nei lunghi stornelli vesperali noi li udiamo lontanare con malinconia. Ma dal vostro cuore una voce è sorta, dal vostro mare, dai vostri monti, dalle vostre miniere sorse un poeta, e cantò. Selvaggio era il suo cuore, aspra la sua chioma, grifagni gli occhi suoi. Sorto nell'alba, folle cavalcò

come un giovine domatore delle vostre pianure, e il suo canto fu di ribellione e disse a Satana un suo grande inno di gioia. Egli era il pulledro indomito che tentava coi duri zoccoli la durezza della pràtora solatie. Ma dopo la furia incomposta, la vista del mare lo soggiogò. Una voce di donna lenta, augusta, « piena di grazia e di soavità » percorse, in un brivido lungo e solcò l'anima sua. Egli sentì allora un desiderio nostalgico verso le lontananze di sogno onde quel linguaggio si puro, traeva la sua origine prima. Sognò i boschi della Versilia, fratelli dei vostri, ed il bel mare, e udì, nell'incanto della loro luce l'eco dei canti d'amore del trecento italiano. Di quell'amore si nutrì, di quella luce gioì, di quelle canzoni fu pago. Non erano esse le canzoni che erravano tra la terra e il cielo, per l'ondeggiare degli alberi? Non le aveva udite fanciullo, quando i cipressi di Bolgheri chiudevano a' suoi occhi il tesoro dei loro nidi e dei voli? L'anima sua fioriva di voci lontane, di canti, di voli. Amava. Amava tutte le creature e tutte le divine armonie della vita; gridava a tutti gli uomini di non odiare, di non piangere più e di gioire e di credere e d'amare. E disse la sua parola di profezia:

Il mondo è bello e santo è l'avvenir.

Tutti coloro che dissero bello il mondo e che con impeto si abbandonarono alla speranza del loro avvenire ebbero un inno che sorse dal cuore del poeta, o maremmani. Dalle antichità più lontane, egli evocava gli spiriti degli eroi che ebbero fede ed amarono. Udiva il loro volo silenzioso passare e trascorrere per le strofe ch'egli modulava sul ritmo vasto degli antichi cantori. Come a continuare la fede e l'amore egli riconduceva l'antico ritmo alla vita moderna. Intrecciava l'agilità della saffica, la vastità dell'esametro, con la giovine baldanza dell'endecasillabo nei suoi sonetti, e d'ogni verso si liberava, verso la luce della sua immortalità, l'anima di un eroe che aveva ispirato il suo amore. I giovani guerrieri, ed i ribelli di Francia, gli imperatori romani e il cavaliere leggendario della rivoluzione italiana, il poeta delle crociate innamorato della sua principessa lontana, e il poeta innamorato del mare, naufrago nel mare tirreno, tutti sorgevano dal suo cuore nell'inno. E l'inno suo convergeva verso la città madre d'inni, verso la reggia d'ogni gloria e degli dei. Ricca di sogni, colma d'immagini, sonante « nell'aere di Roma » lanciò il poeta l'anima altera, volante.

Altera, come intonasse il canto di mille orchestre ch'egli udì sorgere vittorioso, nel fremito dei sonanti metalli, quando ascoltò la voce dell'altro poeta, Riccardo Wagner. Volante, perché egli sapeva che tra' lauri anche la sua canzone come la canzone di tutti i poeti d'Italia, avrebbe in eterno sospirato per noi, verso ogni miracolo di gentilezza, verso ogni immagine di purezza e di soavità.

E al vertice, il cantore di Satana pose la luce di Dio. Colui che aveva decapitato i re, s'inchinò à una regina; colui che aveva maledetto la barbarie ecclesiastica, s'inchinò nell'umile chiesa a Maria. Salve! disse alla Regina, con un saluto vibrante ancor della solennità dei suoi ricordi Ma il saluto alla Regina fece più tranquillo il suo spirito. Si sentì più solo e più libero. La solennità divenne mitezza e salutò Maria con un'*ave*.

E non sorgerà dal cuore vostro, dalla fede di tutti, quel saluto mite, quell'*ave* del vostro poeta, o maremmani? Non sentiste che il poeta era il segno della vostra forza e della vostra gloria? Voi tremaste quanto egli vide tramontare le stelle in mezzo al mare e pareva a lui che le stelle morenti fossero i canti suoi che morissero entro il suo cuore. Tremaste dubbiosi. Sentiste che una malinconia profonda v'era in quel tacersi improvviso di colui che v'aveva dato una voce sì alta: e con

infinito sconforto guardaste il tramontar delle stelle anche voi, silenziosi tutti come Giosuè Carducci, il vostro grande fratello poeta della Maremma e d'Italia.

VII.

O Maremmani, tramontano le stelle sul mare, ma per risorgere; e i canti che si spengono nel cuore del poeta, rivivono eterni nel cuore di chi lo ascoltò. Tutti in Italia udimmo la voce del vostro poeta, tutti udimmo la voce vostra, o maremmani. E perché quella voce amammo e amiamo quel poeta - in voi, nella vostra grandezza, fu viva agli occhi nostri la gloria e la grandezza d'Italia.

I barbari che hanno devastato molte delle nostre regioni, non profanarono il tempio sacro della nostra fede: il dubbio che assalì le nostre energie, non soffocò nella sua ombra, la fiamma nascosta che voi nutriste nei secoli.

A voi, maremmani, io ho recato dalla mia solitudine le parole che fiorirono nel mio sogno, quando percorsi le vostre regioni. Le ho recate a voi perchè celebrando la gloria dei vostri antichi, esse siano un ammonimento vostro e dei figli. Ma vorrei che tutti gli Italiani udissero qual'è la vostra forza e qual'è la speranza che si può trarre da voi e da tutti i popoli delle nostre più belle regioni, i quali tre le loro montagne vegliano aspettando il giorno del loro trionfo.

Non è morta la giovinezza d'Italia, o maremmani. Io venni tra voi come colui che voleva evocare una terra di morti e la vostra vita mi soggiogò. Vidi la vostra legge di tradizione, compresi la vostra coscienza di responsabilità, amai la vostra fede, conobbi la forza dei vostri governi. Sentii allora, che nessun ostacolo né palese né occulto poteva insidiarsi, anche nelle vostre sofferenze. Amai la vostra sofferenza e la gioia che ne sorgeva e il poeta che se ne faceva interpetre. Maremmani, le parole di fede che io vi ho dette, non sono soltanto per voi: sono per tutti i fratelli d'Italia.

Tutti d'intorno a voi lavorano con febbre. Vi dicono di dubitare? E pur s'affaticano. Vi dicono di rinunciare alla lotta? E pur lottano. Vi dicono che si sentono vinti? E ogni dì crescono le loro vittorie. Il loro malcontento è la loro forza: nel loro desiderio è il pericolo pei nostri nemici. Ma quando saranno pronti, quando basterà che una parola passi perché si animi un coro e che una favilla s'accenda perchè un'incendio divampi; allora, nel giorno della guerra e del trionfo, dalle alpi e sul mare voi discenderete, redenti, o maremmani, voi uomini solitari delle più solitarie regioni d'Italia. Con gioia, con speranza ripeteremo le vostre parole di fede.

Soffrire è gioire. Guardate le vostre miniere, i solchi dei campi, l'ombra delle foreste. Vivono di leggende e di canti: nàscondono tombe e resti di antiche glorie. Ma non sono una ricchezza viva, una speranza che brilla pel nostro avvenire? Guardate il vostro mare che s'inoltra nel grande arco lunato del selvaggio litorale, e fiorisce tutto d'isole e di scogli che hanno nomi aspri o hanno dolci nomi di fiori. Quel mare nasconde vecchie navi sepolte, è tomba di eroi che gli chiesero il riposo. Ma non è pure la speranza vivace della nostra patria? Egli che nascose la reggia di Nettuno non è il mare della vittoria latina? Per ciò oggi non dovete temere e la vostra sofferenza e dovete ancórà e sempre sperare.

Repubblicani della mia vecchia Maremma, uomini dei monti più sacri e del mare più azzurro d'Italia, oggi il giorno atteso è vicino: tra i colli e la pianura del Lazio la gran madre d'uomini, pel suo gran sogno, in voi spera.

Roma, o maremmani vi attende.

MARCELLO TADDEI.

LA MADONNA DELL' IMPRUNETA.

Luca, al monte che veste una pineta
al fonte che vi canta una canzone
qua fosti, e tu scolpivi al solleone
tu pregavi nell'ore di compieta.

Creata fu la tua opera lieta
per prezzo di una moggia di carbone,
e vi chiudesti, ieratica prigione,
la selvaggia Madonna all' Impruneta.

E a' piedi tu le componesti il fregio
col frutto originario in questo monte:
il frutto non vedrà l'occhio suo regio,

ma sentirà, se ancor sul figlio inchini,
pungendo le narici attorno al fonte
l'antico suo aromata dei pini.

IL GIGLIO INCORONATO.

Non più del tuo palagio nelle sale
minacciano i Priori contro a Siena,
nè i tuoi vescovi, o Giglio, tra la piena
officiano il Batista in cattedrale.

Languida nel pallore sepolcrale
or s'avvizza la tua forza serena,
poi che lo stelo come una catena
ti strinse la corona granducale.

Non con un cerchio d'oro s'avvilisce
la tua virtù o al tuo destino i termini
si piantano, che oltre varcherà.

Ché se un alito il tuo seme rapisce
i calici purpurei tu germini
per le ghirlande della libertà.

SANTA MARIA DELLE GRAZIE.

Erba chiomante, altrove io t'ho veduta
altra: da poi che una marmorea mole
rapìa faville sfolgorando al sole
e te n'ardeva ch'eri a lei cresciuta.

Qui vigili una loggia, non premuta
se non dal piè del vento che redòle;
e la loggia odorata di viole
quattrocent'anni e più di te è vissuta.

Per le colonne del color del cielo
dagli zoccoli al fusto e ai capitelli
sale il tuo succo come in uno stelo.

Oh Benedetto e il fratel suo Giuliano!
oh le rèdole i rivi i fossatelli
che corrono per gli orti di Maiano!

NEL PALAZZO DEL T.

A Nello Tarchiani.

Nello, ove un dì ridevano alle feste
le principesse dotte del Poeta
oscurammo la nostra anima lieta
fra i tristi sogni e le ruine meste.

Languivano i Giganti nelle teste
bestiali; e sol fe' l'ansia nostra quieta
la loggia che inalzò dall'arsa creta
l'architettore d'Isabella d'Este.

Sotto gli antri che schiudono i suoi archi
l'aquile voleranno a farvi il nido
sbattendo l'ale su per le colonne.

Ma se oltre quel limite tu varchi
sotto la luna in aria senza grido
muovono a danza cavalieri e donne.

A JOSÈ MARIA DE HEREDIA NEL GIORNO DELLA SUA MORTE

IV OTTOBRE MCMV.

Poi che del cesello sull'acuta
traccia v' inaridirono occhi e mani,
e dietro i vostri bei sogni profani
forse anche avete l'anima perduta,

una gente mirabile venuta
a voi dai regni e i secoli lontani,
Papi Vergini Re Guerrier sovrani
chiusi d'orgoglio nella faccia muta,

tutti, o Josè - Maria de Heredia,
dai vasi le medaglie gli ostensorii
le daghe che gemmaste d'un Trofeo,

oggi sorgono in lunga teoria
e gravati di porpore e di ori
vi compongono il funebre corteo.

LUIGI DAMI.

L' autore che, se non altro, sa ciò che è poesia, e sa a quante fatiche, sforzi, tentativi debba sottomettersi chi vuol fregiarsi del nome ambito; oggi che poeta si fa chiamare e la gente corrivamente chiama non pure chiunque abbia messo assieme un po' alla rinfusa qualche sfilata di parole accentate metricamente e rimate; ma anche qualsiasi radunatore di un po' di prosa di dubbia italianità e grammatica, diposta a mo' di romanzo o di dramma; avverte chi legge che, per la tenuità dell' ispirazione non dà soverchia importanza a questi suoi sonetti. Con ciò però non dice che essi sieno freddi esperimenti retorici: che, sempre, l' ispirazione fu sincera e spesso nel giro dei suoi quattordici versi egli ha racchiusa e condensata la gioia e la malinconia di giorni ed ore che non scorderà.

Inoltre, come per altri suoi versi gli fu mosso appunto di oscurità, egli ad agevolare la lettura di questi porge qualche notizia di fatto: ma non commenta nè spiega; che se l'oscurità derivi da incertezza di immagini o falsità di espressioni non vuole sfuggire il biasimo del lettore.

Per il primo sonetto ricorda che una etimologia leggendaria fa derivare il nome di *Impruneta* da *in pineta:* e che Luca della Robbia creduto autore del tabernacolo nella collegiata del paese ha appunto composto il fregio dello zoccolo con foglie e frutti di pino.

Il secondo allude al Giglio repubblicano di Firenze cinto a mezzo dalla corona medicea. Tale stemma ricorre in più luoghi: l' autore ha avuto in mente quello esistente nella decorazione della Cappella de' Medici a S. Lorenzo.

Il terzo fu ispirato dalla Chiesa di Santa Maria delle Grazie presso Arezzo, adorna del famoso portico di Benedetto e Giuliano da Maiano, che sorge in mezzo a un prato come il Duomo di Pisa.

Il palazzo del T, del quarto sonetto, è come ognun sa il palazzo mantovano già residenza estiva della Corte ducale costrutto e adornato da Giulio Romano. I Giganti da lui ivi dipinti danno il nome a una delle sale: la loggia che si nomina è quella del giardino.

Del quinto, infine, composto alla maniera del poeta che vi si celebra, il quarto verso è suggerito dal sonetto *Le vieil orfèvre* che nel libro dei *Trophées* è tra quelli su le *Moyenâge et la Renaissance.*

LA STORIA DELLA CRITICA

ROMANTICA IN ITALIA (1)

Anchi sia oggi tra noi acuto conoscitore dell' attività giudicatrice estetica, e prenda ad osservare tutte le successive guerricciole che i nostri letterati del secolo XIX ingaggiarono in nome della critica, cotesto accanito ed interminabile duello non può non suggerire — io penso — la stessa precisa impressione che deve fare ai pesci una battaglia navale combattuta dagli uomini. M' immagino che nelle calme profondità dell'Oceano il merluzzo debba dire allo scombro: Amico, che gente è quella lassù che si squarcia e s'ammazza alla superficie dell'acqua, mentre c'è tanto spazio libero al di sopra e al disotto di loro? E lo scombro (bisogna supporre uno scombro provvisto di una certa vernice filosofica) risponderà: È gente simile ai nostri colleghi più bizzarri ed infatuati, che non vedono le mille prede del mare, e s'azzuffano per un marcido filo d'erba che qualche acciuga di vista debole, credendolo forse un lombrico, tenta d'abboccare.

Critica classica e critica romantica lottavano disperatamente, con uguale odio, sopra un piano artificiale ch'entrambe avevano accettato come campo di lotta, ma che si trovava infinitamente al disopra, o meglio, al di fuori delle questioni che credevano d'affrontare. Il sangue delle loro ferite scivolava sulla superficie delle cose, inutilmente; le armi loro, per quanto acuminate, non riuscirono quasi mai a scalfire cotesta superficie di esteriorità, e tanto meno ad investire la sostanza medesima dell'arte.

I due avversarii avrebbero dovuto giudicare, nelle opere, le anime; il loro sguardo invece non arrivò nemmeno ad abbracciare la proporzione dei corpi; si contentò soltanto di vedere se le vesti erano eleganti o dimesse, decenti o sfrontate, antiquate o *dernier cri*. Cosicchè rispetto al fine che si prefiggevano, critica classica e critica romantica rasentarono il vaniloquio. Ma intanto, accalorandosi entrambe nella disputa, fecero trasparire l'indole

(1) G. A. Borgese: *Storia della critica romantica in Italia*. Napoli, edizioni della *Critica;* 1905.

genuina dei loro respettivi combattenti; si lasciarono andare a gesti, a grida, a paradossi, a confessioni che, se non condussero alla soluzione del problema per cui s'erano mosse, ebbero modo di rivelare le tendenze più riposte degli spiriti che militavano nelle loro file.

Il libro del Borgese, acutamente diretto a indagare le abitudini spirituali dell'epoca romantica, s'è trovato condotto dalla stessa forza delle sue argomentazioni a constatare una verità che apparirà forse nuova a molti e spiacevole a qualcuno: le idee madri della critica ribelle, annunziata in sull'alba del secolo passato con un clangore di trombe e un tumulto di voci che sembrano appena uguali a quelli con cui si bandiva la rivoluzione imminente, non furono che travestimenti più o meno ambiziosi dei canoni dell'antica critica.

Aristotile e gli alessandrini, Orazio e gli umanisti avevano posto a fondamento del giudizio l'imitazione del vero. A questo principio generale accompagnavano altri precetti i quali non erano in sostanza che limitazioni e restrizioni del criterio della mimesi realistica, limitazioni e restrizioni volute o da ragioni storiche o civili o politiche o sociali; non mai veramente da ragioni artistiche.

Dal punto di vista della sua funzione civile e sociale, l'opera d'arte doveva tendere alla moralità; per una necessità di misura, di garbo, di buona educazione che le epoche più fiacche (e quindi bisognose di velare con i bei modi la loro stessa impotenza) risentivano, l'opera d'arte doveva inoltre lasciarsi guidare dal gusto direttivo del *non troppo*, o sia della convenienza e della decenza. La copia fedele del mondo sensibile, rivolta con moderata finezza a dimostrare il bene, equivaleva per i giudici del Classicismo alla bellezza.

Ora, quando il Romanticismo dichiarò la guerra con un furore da neofita a questo vecchio modo di considerare le cose dell'arte, quale segno di fede inalberò egli? Nient'altro che il seguente: « L'arte imita il vero al fine di giovare dilettando. » I ribelli, come ognun vede, rovesciavano il tiranno giurando il suo stesso vangelo. Poichè anch'essi ponevano la verità come cardine della poesia; e v'accompagnavano anch'essi specificazioni e limitazioni suggerite dalle loro volontà sociali, politiche, filosofiche, scientifiche. Il precetto dell'ufficio morale dell'arte rimaneva intatto; il concetto della convenienza, apparentemente diverso ma in realtà appena trasformato, rimaneva del pari. Per *bontà* si intendeva la *bontà cristiana;* per *convenienza* si intendeva la convenienza ai nuovi tempi ed alle aspirazioni della nazione, cioè il *relativismo storico.* (1) I fantocci si vestivano alla mo-

(1) Questa singolare affinità che hanno tra loro, come indirizzi critici, i *grata thyma* dei classicisti e l'uso comune ai romantici di reputare più o meno belle le opere d'arte secondo che fossero più o meno prossime ai costumi del popolo a cui si volsero, mi sembra sia sfuggita all'attenzione del Borgese. Tutt'e due nacquero da un sentimento comune di convenienza ai bisogni morali del tempo in cui sorsero. Tutt'e due ebbero una parola rivelatrice che fu cara ad entrambi per la medesima ragione: il *mostruoso.* Tutt'e due combatterono ferocemente il mostruoso: gli oraziani, perchè - dicevano - ciò che è grande non si deve accoppiare

derna, ma erano per questo meno fantocci? Erano essi, sopra tutto, fantocci sostanzialmente disuguali dai primi?

L'opera del Borgese conchiude in modo negativo.

Avanti di arrivare a questo resultato, non mai raggiunto prima di lui perchè nessuno prima di lui aveva impostato e assalito il problema, il Borgese s'indugia nella disamina d'ogni tortuosità che la linea di svolgimento dell'attività critica descrive, non solo tra il Foscolo e il De Sanctis, limiti della trattazione, ma fino dai più remoti conati di critica classica. Ed in questa ricostruzione oltremodo lucida e chiara, sobria e rigorosa, egli ha modo di gettar fasci di viva luce ora sulla coscienza di un'epoca, ora sull'indole d'una poesia, ora dentro l'anima d'uno scrittore, in maniera che accanto alla continuità delle argomentazioni si svolgono pure in continuità ideale intuizioni felicissime intorno alla vita, al pensiero, alle opere di coloro che in qualche modo parteciparono alle vicende della critica: il Sismondi e il Giordani, estremi difensori della tradizione secolare; il Leopardi, che annientò il gusto e la sanzione dell'antica poesia in quell'aspro conflitto interiore fra la sua fantasia e il suo sentimento; Giovanni Berchet, che fu tromba ed araldo alla rivoluzione romantica; G. D. Romagnosi, che ne fu il moderatore temperato; il Visconti, che ne fu il legislatore; il Manzoni, che può a buon diritto esserne detto il pontefice massimo o l'evangelista dottrinario; il Tommaseo che ne fu il guerriero instancabile; Antonio Rosmini, il metafisico; lo Scalvini e il Tenca, che ne furono gli entusiasti sentimetali, gl'innamorati ciechi e folli; Ugo Foscolo, che tradusse la teoria astratta dei Romantici in azione pratica e feconda, inaugurando così la storia letteraria; e finalmente il Gioberti e il Mazzini, ristauratori, benchè ancora timidi ed incerti, della visione ideale nell'arte, apostoli un po' esclusivi della funzione sociale di questa, ma non ingloriosi precursori di Francesco De Sanctis.

L'opera del Borgese ha dunque un valore duplice: quello di interpretazione dei metodi critici che fiorirono, e poi sfiorirono per rifiorire, da

---

con ciò che è umile, nè i serpenti con gli uccelli: i Berchettiani, perchè - dicevano - gli enigmi mitologici, le vetuste liturgie degli antichi, le loro Veneri, i loro Dei fatti di bassezza e di turpitudine, sono mostruosità inconcepibili alla ragione dei moderni. I precursori d'Orazio, gli Alessandrini, ebbero più cari Euripide ed Apollonio che non Eschilo ed Omero; i precursori del Berchet, gli Ossianici ed i Cesarottiani, ebbero più cari Voltaire e Macpherson che non Eschilo ed Omero. Gli uni e gli altri fuggivano un ugual tipo di grande poesia. Le parole onde rivestirono le ragioni della fuga erano diverse. Ma non erano affini, per avventura, i veri motivi e gl'impulsi determinanti la fuga?

Che la mia ipotesi non è fallace, lo dimostra questa controprova: tanto la tendenza classica alla convenienza quanto quella romantica alla concordia fra artista e popolo, rimanevano in ambi i casi sempre *tendenze*, e non diventarono mai regole. E come vanamente chiederemmo ad Orazio una conciliazione teorica fra il consiglio (il lettore avverta che non dico: la regola) che egli formula e le eccezioni che ammette, altrettanto vanamente pretenderemmo dai romantici la dichiarazione esplicita che la rispondenza alla storia sia la condizione *sine qua non* della bellezza artistica. — Ecco perchè rifuggo dal contrapporre fra loro due termini, che sono facilmente riducibili all'unità.

Aristotile ai nostri giorni; quello di studio psicologico intorno alle anime degli ultimi grandi classicisti e dei maggiori romantici italiani, i quali trasportarono nell'agitata marea delle dispute critiche gran parte del loro fervore, del loro stile, della loro anima contradittoria.

Ecco perchè, anche quando l'autore ci abbia fatto constatare luminosamente la bancarotta della rivoluzione critica che prese il nome di romantica, noi gli siamo in ugual modo grati del lungo cammino che abbiamo percorso al suo fianco. Un nuovo aspetto di quell'ardente ma effimera fiammata di sentimentalità, di sforzi di braccio e di pensiero, di entusiasmi appassionati, di sollevazioni improvvise, la quale parve illuminare a un tratto l'Europa e l'Italia, ci si rivela con evidenza sorprendente. I pesci loicizzanti potranno maravigliarsi di due vascelli ostinati a non cedersi il passo su un punto del mare, a costo della morte o della vita, senza che ci sia nessun visibile risultato. Ma agli uomini quella infaticabile lotta parrà pienamente giustificata, se riuscirà a rivelare il coraggio dei capitani e la grandezza morale delle nazioni che si battono.

***

Tutte le linee di questa storia della critica romantica italiana convergono sull'opera di Francesco De Sanctis. Si può dire che l'affannoso lavorìo compiuto dal pensiero romantico per oltre cinquanta anni sembra avere avuta la sua ragion d'essere unicamente in vista di quel mirabile espositore di concezioni artistiche. Non solo. Ma sembra anche che tutte le sconfitte e tutti i tentativi nei quali il Romanticismo a lui anteriore fallì, fossero diretti allo scopo di consigliarlo affinchè evitasse le scogliere contro le quali i suoi predecessori avevan fatto naufragio.

In questa dimostrazione, il libro del Borgese non teme confronti. La visione del pensiero desanctisiano come resultato di tutte le esperienze dell'attività romantica nella storia, nell'esposizione, nel giudizio, dà al rapidissimo capitolo che è la conclusione e la sintesi del libro, l'importanza di un saggio speciale molto più vasto e più complesso. Perchè lo spirito del critico napoletano vi è stato intuito e compreso come nessuno — se si eccettui il Croce — l'aveva forse fin qui intuito e compreso. L'autore giustifica la brevità dello studio sul De Sanctis, dicendo ai lettori che si riserva di parlarne più diffusamente in un'opera prossima. Tanto meglio. Ma, dal canto mio, affermerei quasi che non ne sento il bisogno. L'anima del De Sanctis domina e signoreggia l'opera presente in tal modo, che difficilmente io credo potrà il Borgese ricostruirla con altrettanta efficacia in una monografia particolare. Nella quale non potrà certo conchiudere diversamente dalle parole che terminano la sua trattazione di oggi: — Il De Sanctis della critica romantica fu l'erede. E se avessero pensato che la sua massima funzione fu quella di ordinare e di approfondire lo scomposto pensiero di una generazione, se l'avessero, insomma, messo più sovente in relazione con i precursori che non con i successori, molti non si sareb-

bero affaticati a cercar soluzioni strampalate di quell'ormai stucchevole questione: perchè il De Sanctis non ebbe continuatori. Non ne ebbe per la stessa ragione che non ne aveva il Manzoni. Perchè egli era appunto l'ultima e la più completa e la più perfetta manifestazione di un'epoca di pensiero. Con la storia egli conclude, con la critica inizia. « Lasciamolo solo. Era uno; ma alla gloria della critica romantica può bastare. »

Con la critica inizia. Sta bene, ma bisogna andar piano; e bisogna — sopra tutto — distinguere. Il Borgese medesimo dimostra che nel De Sanctis l'intelligenza estetica è continuamente subordinata all'intelligenza storica. Non bisogna perdere di vista il fatto che anche laddove egli proclamava i diritti della libertà dell'impressione nel giudizio estetico, tale libertà non oltrepassa mai i limiti che le sono imposti da un ordinamento intellettuale preconcetto: lo schema, cioè, o il quadro di una storia della civiltà mostrata *per mezzo* della letteratura. Sicchè, se nella facoltà di ricostruire e riprodurre l'opera d'arte egli fu di moltissimo superiore agli stessi romantici che sostituirono alla legge della critica vigente *l'impressione*, egli operò tuttavia in modo che le sue impressioni concorressero generalmente a corroborare una legge storica che il Romanticismo gli tramandava. In altre parole, egli definì acutamente il critico « colui che è di fronte all'opera d'arte quel che il poeta è per il libro dell'universo; » ma criticò come se la sentenza dicesse: « il critico è di fronte all'opera d'arte quel che il poeta è per l'universo, di cui abbia però a narrare la storia secondo un piano ideale determinato. »

Tale distinzione mi preme porre bene in chiaro, per combattere un'affermazione troppo recisa del Borgese: che il De Sanctis si fosse definitivamente liberato da *tutte* le tendenze dell'antica critica. In fin dei conti, il nòcciolo bacato dell'antica critica era l'asservimento completo del giudizio estetico alla dimostrazione d'una verità; ora si possono dire *del tutto* immuni da cotesto asservimento il Mazzini e il De Sanctis, mentre in cima d'ogni pensiero stava al primo la dimostrazione di una verità sociale, al secondo la dimostrazione d'una verità pur sempre d'ordine intellettuale, com'era appunto quella del progresso armonico fra vita civile e letteratura? Insomma il De Sanctis nella visione astratta della sua idea poteva concedere alla poesia la piena libertà di rappresentazione; ma appena egli metteva cotesta sua idea a contatto con le cose, la libertà diveniva, di fatto, solamente parziale. (1) I Romantici, mediante un tenue e quasi invisibile

---

(1) L'affrancamento dalla maniera di giudicare propria dei classici, che è quanto poi dire anche dei romantici (il libro del Borgese ci autorizza a tale aggiunta), sarebbe stata la proclamazione nell'arte del solo *vero* fantastico. Se il D. S., invece che uno storico, fosse stato un filosofo, sarebbe arrivato più facilmente a liberare la sua critica dal giogo d'una *verità* in funzione intellettuale. Alcune sue qualità istintive lo condussero in fatti fino al limite che lo separava da questo nuovo campo di attività critica pura; ma il Romanticismo, vestendolo della sua eredità, facendoselo suo per ciò che v'era di romantico in lui, glielo impedì; e gl'inoculò, senza che costui ne avesse coscienza, un innesto di derivazione classica.

Del resto noi sappiamo che nella critica, nella filosofia, come in molte altre discipline,

velo di storicismo, tenevano ancora avvinto il loro gigante ad un principio della critica *classica*.

Ecco perchè, se non m' inganno, Francesco De Sanctis, sebbene cercasse affannosamente di costituire un nuovo sistema di principii critici che succedessero alle antiche leggi arbitrarie, non lo potè. Da che proviene una parte di quel suo confusionismo ibrido e faticoso? Qualche goccia di vecchio sangue stagnava senza dubbio nelle sue vene nuove e lo ricongiungeva per nascosti legami ai trapassati.

Cade forse, così, anche uno dei pochi ed imperfetti meriti d'originalità che poteva vantare la nostra critica romantica? Forse.

*
* *

Un'altra osservazione il libro del Borgese mi suggerisce. Egli, così acuto indagatore delle più lontane e riposte correnti di pensiero e di sentimento che concorrono a determinare un modo particolare d'intender l'arte e la critica dell'arte, è stato parziale verso alcune a danno di altre che pure meritavano un più ampio ed ordinato esame. Alcune linee ideali ond' è costituito il suo lavoro, sono lacunose; offrono interruzioni e spezzature che noi vorremmo colmate, affinchè possa anche su di esse piovere la luce che inonda le altre. So bene che l'autore mi può obiettare avere egli nel suo lavoro lumeggiate quelle idee che a lui sembrano capitali, e non essere obbligato a dare l'egemonia a tutti i punti di vista sotto i quali è lecito considerar l'argomento. Ed io non intendo infatti muovergli un rimprovero; intendo solamente esprimere un bisogno del mio spirito, sorto in me leggendo il suo volume.

A mano a mano che il rispetto alle regole critiche tradizionali andava attenuandosi, le intelligenze degli italiani, indipendentemente dall' attività critica, si acuivano nel senso della riflessione interiore. In ogni fatto importante o notevole dell'esistenza, le anime tendevano a ripiegarsi attente nella contemplazione della lor vita intima e solitaria. Quest'abitudine psicologica, sconosciuta agli umanisti antichi e nuovi, penetrò a poco a poco nei romantici anche nostrani, sia per l' eccitamento del romanticismo straniero, sia piuttosto — noi amiamo sempre, nè si sa perchè, attribuire all'influenza straniera ogni origine di pensieri e sentimenti nuovi in noi — per via del rinato senso del cristianesimo, grande stimolatore di vita meditativa.

---

un gruppo di tendenze non si sostituisce mai ad un tratto ad un gruppo di tendenze diverso. Ma v' è come un ponte di passaggio, attraversato contemporaneamente dalle une e dalle altre: da quelle che risalgono verso il passato, e da quelle che discendono all'avvenire. Il Borgese stesso mise in evidenza questo fatto quando mostrò come la critica classica continuasse a vivere accanto alla critica romantica; ebbene, lo stesso può dirsi, sotto un aspetto appena più generale, per il periodo desanctisiano: la critica classica, travestita sotto il mantello progressista e moralista del romanticismo, continua a vivere accanto ai primi bagliori della critica moderna.

Avvenne che anche le opere d'arte furono ripensate in noi medesimi. I personaggi dell'altrui fantasia si staccavano dalle loro pagine per popolare di gesti e di voci la nostra contemplazione interiore; si dimenticava di domandare ad essi notizie del mondo esterno, perchè essi riempivano abbastanza bene il nostro mondo. Avvenne che i critici romantici, pur continuando a giudicare in buona fede come critici le opere dell'arte secondo i comandamenti sanciti dall'uso e dalla ragione, le cominciarono, come uomini provvisti d'anima individuale, a ripensarle per conto proprio. Ma non attribuivano, si noti, nessuna importanza critica a tali ripensamenti; avvenivano nel silenzio della loro coscienza; ordinarli criticamente, sarebbe parsa loro una mostruosità illegittima od una eccentricità senza scopo. Agivano come il presidente d'un tribunale, conscio del suo dovere: erano gli esecutori della giustizia e della legge, ma non potevano bandire in pubblico le loro simpatie sentimentali o fantastiche con gl'imputati.

Le parole del Sismondi intorno all'arte drammatica, che al Borgese sembrano a ragione uno sprazzo di pensiero modernissimo e luminoso in mezzo alla schiavitù retorica del giudizio di lui, hanno a parer mio questo carattere: sono una confessione intima. Il Sismondi avrebbe inorridito a dar loro il valore di *opinioni teoriche*. Perciò io credo inutile il tentativo del Borgese di rintracciare un qualunque legame logico fra cotesta fugace rivelazione di indipendenza contemplativa e il sistema di principii professati del Sismondi. Ma io scorgo in questi, data la mia ipotesi, un segno di non fallace importanza.

Finalmente col Mazzini, quella che ho chiamato indipendenza contemplativa, rompe i serrami dell'intimità individuale e comincia ad accampare diritti nell'interpretazione critica dell'opera d'arte. E neppure col Mazzini si può dire che la libera impressione *sostituisca* realmente la legge: egli era troppo classico di sentimenti, nè poteva volere essere anzi tutto iconoclasta dell'antichità. Basti pensare che in fin dei conti non negava che le opere d'arte dell'antichità classica si giudicassero secondo i principii estetici di essa. La libera impressione scavalca vittoriosamente la legge, solo col sorgere del pensiero desanctisiano; benchè la legge cerchi ancora, come abbiam detto sopra, di rincantucciarsi ostinata in un angolo.

Ora, accanto alla storia dei metodi critici, noi avremmo voluto anche la storia di quest'abitudine di ripensamento interno, fatta in gran parte di bisogni sentimentali e di sodisfacimenti personali. Se il De Sanctis vide come un sogno del futuro la critica estetica nuova, a determinare quel sogno aveva contribuito non poco cotesta forza sotterranea dell'anima, scaturita misteriosamente dalle radici del Romanticismo e a poco a poco penetrata nel dominio della critica romantica. Sotto all'indirizzo sentimentale dello Scalvini e del Tenca, che il Borgese a ragione dispregia dal punto di vista d'un organismo critico ordinato, non zampillava fuori, forse, qualche segno della corrente nascosta cui alludo?

E questi segni, ed altri ancora, dal Sismondi al De Sanctis, non era bene indagarli e porli in quei rapporti coi quali sono indubbiamente le-

gati? Avremmo così disegnata nella sua continuità anche una linea che partendo da un ordine di cose tutt' affatto opposto alla critica, termina per rappresentare una facoltà effettrice potente di critica, massime di quella critica per cui il De Sanctis parve l'iniziatore incontrastato.

L'attività giudicatrice dei Romantici, tanto lacera e rappezzata, potrebbe muovere lamento al Borgese d'essere stata privata del suo straccio meno indecoroso.

*
* *

A queste cose che dico, cento altre potrei aggiungerne. Giacchè l'opera del Borgese è una di quelle che afferrano con instancabili tanaglie d'argomentazione la mente di chi legge, e lo costringono *bon gré mal gré* a discutere con lui. Prova manifesta che il lavoro ha vene calde e membra robuste. In un'epoca nella quale con un' idea si fanno dieci libri, è bello salutare la comparsa d' un libro che a mala pena costringe nelle sue dugentocinquanta pagine una fiumana verticosa di idee.

Ma prima di chiudere questa *Storia della critica romantica in Italia,* debbo confessare all'autore di non essere ancora persuaso di quello ch'egli dice intorno alla mancanza di critica nell'età classica dell'arte ellenica; nè so perchè abbia fatto di questa mancanza una specie di postulato alla sua trattazione.

Che nelle commedie d'Aristofane la critica all'opera euripidea sia mescolata spesso con la satira che l' ironista aguzzava contro l'indole atrabiliare e le sventure coniugali del tragedo, concedo volentieri al Borgese; che, malgrado i concetti critici onde sono zeppe *Le donne alle Tesmoforie* e *Le Rane,* esse non cessino di rimanere nel loro complesso intuizioni artistiche e non dissertazioni di filosofia letteraria, concedo del pari; ma che la base e le radici ultime, onde s' inalza l' architettura satirica di quelle commedie, non sien costituite da un insieme di idee e di gusti ben saldi e determinati intorno alla vita del dramma e alla sua funzione sullo spirito ellenico, nego assolutamente. La riprova è sicura; ed è questa: possiamo noi ricostruire, dalle *Tesmoforianti* e dalle *Rane,* quella che sarebbe lecito a buon diritto chiamare la critica estetica di Aristofane? Sì, lo possiamo; e chiarissimamente.

Anzi tutto bisogna convincerci che, nonostante certe apparenze esteriori (facili ed esser dissipate da un esame attento e intelligente delle due commedie antieuripidee), la cosidetta *misoginia* di Euripide non è affatto, come è sembrato a tanti e come sembra alla prima, il nòcciolo costitutivo di questi drammi. Essi sono rivolti contro l'arte di Euripide. Già Domenico Comparetti tentò felicemente, a me sembra, l'interpretazione delle *Donne alle Tesmoforie* e delle *Rane* in questo senso. E la critica dell'ateniese è diretta alle particolarità della struttura e tessitura dei drammi euripidei, nella prima commedia; è critica più generale e complessa nella seconda, perchè tratta dell'organismo intimo della tragedia, della sua sostanza, della sua maggiore

o minore elevatezza e idealità così nei caratteri come nel linguaggio e nello stile, del suo valore etico e della sua efficacia educativa.

Oltre di ciò, Aristofane medesimo sapeva benissimo di esprimere al suo pubblico, insieme con rappresentazioni parodiche, anche giudizii e concetti acuti di critico; lo prova — se fosse necessario — l'antistrofe seconda del canto corale che nelle *Rane* precede la disputa fra Eschilo ed Euripide intorno alla lingua, al metro, alla musica della tragedia: poichè Aristofane fa dire al coro che gli spettatori ateniesi sono ormai colti ed atti a comprendere coteste sottigliezze d'osservazione; le scuole de' filosofi e de' retori li hanno assuefatti a gustare e a giudicare i libri; onde le loro facoltà intellettuali, acute per natura, sono maggiormente affinate dalla dottrina. Non alle attitudine fantastiche dei suoi spettatori il poeta si rivolge dunque con tali parole, ma alle loro attitudini a comprender la critica ch' egli espone. È evidente, mi sembra.

E la critica d'Aristofane è ben superiore a quella degli alessandrini, d'Orazio, e dei classicisti. È superiore, a mio giudizio, perchè non oscilla tra termini contradittori, nè è fatta tutta di pedanterie formali, ma presenta un organismo semplice, logico, preciso. È superiore, ed infinitamente superiore, perchè ancora ella non s' è avvinta in eterno alle catene che faranno schiava la critica della decadenza ellenica: l' osservanza scrupolosa al vero reale e il rispetto alle buone creanze dell'arte poetica.

Aristofane sentiva attorno a sè, per sicuri indizii, il principio d' una degenerazione della tragedia. Avvertì — il che denota l' eccellenza del suo gusto — che l' ingegno dei creatori del teatro s' infiacchiva, e cercava di sostituire alla potenza espressiva del genio artificii chiesi a prestito o alla retorica, o alla filosofia, o alla mimica, o alla meccanica della scena; intuì quanto poveri artisticamente e moralmente insodisfacenti fossero i ripieghi ai quali lo stesso Euripide doveva ricorrere per puntellare la tragedia già crollante. Ebbene, egli riuscì a formulare la mala tendenza dell'arte euripidea con un pensiero che *mutatis mutandis* non disdegnerebbero d'approvare i critici di oggi: egli rimproverava al degenere successore d' Eschilo e di Sofocle d' avere abbassato i tipi ideali degli eroi avvicinandoli alle proporzioni dell'uomo reale; gli rimproverava che azioni alte e nobili, piene di profondo significato, sparissero sotto una poesia, bella agli orecchi ed agli occhi, ma tutta superficie; gli rimproverava la volgare popolarità degli *effetti* commoventi, con argomenti non dissimili da quelli con i quali oggi giudicheremmo una commedia lacrimosa. E con acutezza non meno incisiva criticò Agatone d' avere scelti personaggi tragici dalla società presente e reale; d'averli pettinati e lisciati con raffinata eleganza; d'averne scemata la virilità forte e robusta col renderli tutti leziosi e patetici. (1) Criticava insomma la drammatica di Agatone perchè era — oggi diremmo — essenzialmente *sentimentale,* e *realistica.*

Cosicchè, in conclusione, il cardine della critica aristofanesca era que-

(1) Chi non presente già i *grata thyma* d'Orazio?

sto: l'idealità del personaggio tragico. I romantici milanesi, gli umanisti antichi e nuovi, i buongustai oraziani e gli scrutinaparole alessandrini erano molto meno innanzi del comico ateniese nella concezione della tragedia. Non basta. Aristofane proclamò anche la necessità di un accordo perfetto tra immagine e parola (1); proclamò la stupidità della opinione anche allora invalsa che nella lingua la quale diviene espressione viva della fantasia possano esservi sinonimi (2); colse magistralmente la differenza che passa nella tragedia fra attitudine *rappresentativa* e attitudine *narrativa*, e accusò la seconda d'essere contraria all'indole e alla bellezza della tragedia (3); criticò il dissidio fra lo stile e la cosa rappresentata e quello fra questi due elementi e la composizione musicale (4). Anche Aristofane simpatizzò per una idea di funzione morale dell'arte tragica; e *buono* fu per lui ogni complesso di virtù utili alla grandezza della patria (5).

È quindi innegabile che l'età classica della letteratura greca non solo ebbe anch'essa le sue tendenze critiche, ma le ebbe inoltre assai più alte ed armoniche — mi piacerebbe aggiungere: *più moderne*, se quest'espressione contenesse un significato di superiorità nel gusto — che non le età successive. A mio parere l'*Ars poetica* d'Orazio, già anticipata in moltissime osservazioni dalla critica aristofanesca, rappresenta un regresso in confronto a quello che noi siamo andati rintracciando sotto la trama della commedia attica.

* *

Le pagine veramente mirabili del libro del Borgese sono quelle sull'interpretazione dell'*Epistola ai Pisoni*. Non mai il succo dell'estetica oraziana fu stillato con maggiore sapienza e con più acuta analisi da questo piccolo ma universale vangelo della critica vecchia e nuova. Tutta la poesia e l'arte aulica che sorsero alla luce dall'età d'Augusto fino all'alba del Romanticismo ed oltre, ebbero da quel vangelo forma, vita, indirizzo, carattere, sanzione, sostanza. L'influenza ch'esso esercitò sulla produzione originale, sul pensiero, sulla fortuna degli scrittori e dei loro giudici, fu senza limiti. Determinare chiaramente il valore intrinseco e l'atteggianento di questo Vangelo rispetto alle nazioni neolatine che lo accettarono e lo diffusero, vale per conseguenza determinare il valore e l'attitudine della critica classica, che è quanto dire di tutta la critica preromantica. Su questa valutazione ch'io chiamerei senza esitanza addirittura definitiva, il Borgese ha scritto un capitolo che rimarrà.

---

(1) *Le Rane*; vv. 1053-1036.

(2) Eschilo spiega ad Euripide che non è possibile « dare in due forme un'idea », come Euripide aveva preteso criticarlo. (Cfr. *Le Rane*: vv. 1151-1177).

(3) *c. s.*: vv. 1178-1198.

(4) *c. s.*: vv. 1199 sgg.

(5) vv. 1008 sgg.

La poetica d'Orazio — tale è il resultato e la conclusione di esso — non è un trattato intorno ai principii ed alle leggi della bellezza. Non è un libro di estetica. Non è un manuale di critica. È soltanto, come tutte le sue derivazioni di Francia, d'Inghilterra, d'Italia, un galateo dell'arte, un codice di buona creanza per gli scrittori. I precetti non sono subordinati ad alcun principio generale, ma sì ad un sentimento direttivo, che è in fondo quello delle odi a Dellio e a Licinio e, insomma, di tutta la poesia oraziana. I quattrocento e più versi dell'Epistola sembrano convergere a quest'unico consiglio: « Evita le burrasche dell'alto mare, ma non incagliar per soverchia paura fra gli scogli. La perfezione è nella via di mezzo, la *mediocritas* solamente è aurea. »

Ecco dunque come i precetti della critica classica sieno in verità costumi, non leggi. Leggi li faranno poi gli eruditi del Medio Evo, gli umanisti del Rinascimento, i pedanti del Settecento; come leggi dispotiche ed anguste li considereranno pure i rivoluzionari della rivoluzione romantica.

E noi abbiamo veduto con quanta furia e con quale successo essi abbiano rovesciato cotest'altra tirannide.

MAFFIO MAFFII.

L'INTERPRETE DELLE ANIME

Ella ogni bassa angoscia,
ogni vile pensier del cor m'avulse.

NELLA mia solitudine agreste, quando, per i resoconti delle gazzette, mi è giunta l'eco dei delirii che l'interpretazione di *Fernanda* da parte di Eleonora Duse ha suscitati, non ho potuto non sentirmi nascere nell'animo un senso di sollievo e di gioia profonda. Ed io ho pensato: « Come accade che nella incarnazione attuale, di cattive commedie e di meschini drammi Eleonora Duse assurge all'apogeo della gloria? » E molto facile mi è riuscita la risposta.

Emerse e si ingigantì l'arte della Duse, sull'inizio, nel repertorio comune delle comunissime compagnie; emerse e si ingigantì per la rivelazione inaspettata che delle eroine del dramma francese ed italiano dello scorcio ultimo del secolo XIX ebbero le platee. Il mio buon amico Maffii, in un suo articolo che in queste pagine apparve *Lirica e dramma* esaminava appunto questa nuova tendenza da parte degli autori. Fino a poco tempo fa noi abbiamo avuto degli scrittori di commedie e di drammi che non riguardavano i loro eroi come una emanazione diretta della loro anima; il Dumas e tutta la schiera numerosa dei suoi imitatori, hanno creato dei personaggi che non risentivano menomamente del pensiero e dell'idea di chi li aveva fatti nascere. Margherita Gauthier, la prima e forse la più autentica eroina di questo teatro è stata una donna da considerarsi sotto molteplici punti di vista e molte sono state le interpretazioni cui ha dato luogo, molte e quasi tutte essenzialmente diverse: l'interpretazione di Sarah Bernhardt (per non dire che delle due massime creatrici di quella figura) essendo completamente differente dall'interpretazione della Duse.

Ora io penso che questo teatro dai personaggi incerti, che non sanno vivere di una vita propria, e che non hanno niente dell'anima dell'autore, sia il teatro che ad Eleonora Duse conferisce meritamente l'aureola luminosa della grandezza non raggiunta ancora da nessun'altra attrice, proprio perchè Ella dalla verità meschina di queste figure borghesi, ha saputo togliere creature meravigliosamente ideali. L'IDEALITÀ è appunto questa grande cosa che è in Lei al di sopra della verità e della vita.

La prima di queste due antiche doti filodrammatiche, la verità, è assai poca cosa: il teatro verista non diviene che una meschina manifestazione accademica più o meno moderna, che molte volte non è che una forma

antiestetica e contraria all'arte. Talvolta ho udito dire vicino a me a teatro: « Come è vera la Duse! » E questa è la più grande e cattiva calunnia che si possa fare alla nostra tragica; perchè ogni esecuzione di Lei ha unico canone ed unica meta la bellezza; ed ora la verità non è sempre bellezza nè può sempre corrispondere ad una pura linea estetica; per questo molte volte Ella ha saputo sacrificare il Vero al Bello, e Francesca, per esempio, può cadere lentamente, avvinta a Paolo, senza violenza e senza contorcimenti e Margherita Gauthier può essere consumata dalla tisi, senza dare un colpo di tosse.

Si dice inoltre che la Duse *vive* sulla scena; e anche questo non incondizionatamente è esatto. Si ha vita in Lei; ma non è vita comune; quella che si chiama vita, la necessità giornaliera con tutte le bassezze e le meschinità è disdegnata altamente per assurgere ad una vita ideale, al di sopra dell'essere che è travagliato da tutte le cose vili dintorno.

Ho detto idealità e ben è necessario questo concorso di qualcosa di altamente puro e di altamente grande per cambiar faccia al teatro borghese. Quando io penso che la Duse è stata notata ed ammirata creando Elisa Moretti in *Tristi Amori* e Cesarina Ruper ne *La moglie di Claudio,* è soltanto allora che io mi ho completa la coscienza della Sua arte e della Sua grandezza. Le frasi più semplici e più volgari, nella sua bocca assurgono all'altezza di creazioni. Chi non ricorda quel suo « Armando, Armando! » al finale del IV atto della *Signora dalle Camelie*? E di tutte le attrici che hanno dopo di Lei incarnata Margherita Gauthier nessuna ha osato ripetere quella battuta; ma tutte, umilmente riconoscendo che ormai una sola poteva esserne l'interpretazione, l'hanno abolita. Perfino *Tosca* e *Fedora* hanno avuto in Italia il loro quarto d'ora di celebrità, tanto erano state trasformate ed idealizzate da questa nostra squisita artista. Quel che manca per colpa dell'autore, Ella sostituisce e completa; per questo noi dobbiamo per necessità ammirarla maggiormente ove questa sostituzione e questo compimento sono necessarii, che non dove Ella non è che l'interprete umile di un pensiero già netto ed espresso. Per questo a taluno, quando Eleonora Duse era Silvia Settàla, e Anna e Francesca, potè sembrare differente dal suo solito aspetto e potè sembrare un poco menomata l'aureola fulgida che La circondava sul palcoscenico nelle altre interpretazioni. Delle eroine del teatro di Gabriele d'Annunzio io penso di parlare più a lungo e sotto altro aspetto in un giorno non lontano, ma è facile cosa il vedere a prima vista che vivono tutte di una vita propria che tiene direttamente del pensiero e dell'anima del loro creatore, perciò la Duse ha potuto ben poco dar loro del suo. E questo, pel contrasto recente, contribuisce ad ingrandire la sua arte, d'interprete fedele ritornando ad essere creatrice somma. Questo che è divenuto ora, nel teatro, un elemento lirico, ciò che il Maffii nel suo articolo salutava come un'alba novella della lettura drammatica, sembrò sul principio, una forma non eccessivamente teatrale. E non amava il pubblico di vedere delle eroine che fossero qualcosa e che pensassero qual

cosa, ma desiderava di veder trasparire nelle persone drammatiche piuttosto la figura dell'interprete che quella dell'autore.

Questo desiderio e questo gusto, che è ancora un poco rimasto, fa assurgere la Duse a grandezza inarrivata, appunto perchè prescindendo dalla verità nuda, e dalla vita comune, Ella diviene una creatura tutta nuova e completamente estranea alle artiste che l'hanno preceduta e segulta.

Hanno osato paragonarla a Sarah Bernhardt: tra l'una e l'altra corre un abisso: la Duse è un'innovatrice geniale, Sarah ha continuato la tradizione modernizzandosi un poco e sdilinquendosi molto.

S. Martino a Scopeto – ottobre 1905.

Nello Puccioni.

UN CONGRESSO SINTOMATICO

Del quinto Congresso internazionale di Psicologia assai si è parlato e discusso, e io stesso ne ho scritto nel *Marzocco* del 14 maggio; sicchè parrebbe che ormai sarebbe tempo di lasciarlo stare in pace e fargli maturare i frutti che saprà e potrà. Ma ogni giornale e ogni rivista hanno il diritto e il dovere di parlare al pubblico, e specialmente al loro pubblico, di quegli avvenimenti che interessano più da vicino la cultura nazionale: senza dire che quel benedetto Congresso ha riacquistato un certo sapore di attualità (non se ne spaventi, per il prossimo avvenire, il paziente lettore), in seguito all'atteggiamento che il nostro ministero psichiatrico va assumendo di fronte alla filosofia (1) e che ha la sua origine, oltre che nelle abitudini mentali e professionali del riformatore, anche un pochino, indubitabilmente, in quel non mai abbastanza benedetto Congresso.

È stato detto (2) che la divisione dei lavori del Congresso in parecchie sezioni quasi chiuse e impenetrabili l'una all'altra, per quanto, fino a un certo punto, inevitabile, ebbe però per effetto che psicologi di diverso indirizzo non sapessero quasi gli uni quel che facessero gli altri, sicchè, a Congresso finito, ognuno credette che vi avessero trionfato i suoi metodi di studio e la sua dottrina o quella che a lui sembrava una dottrina. Aggiungiamo anzi che una maggiore comunanza di lavori, se fosse stata possibile, avrebbe avuto un altro benefico effetto, quello di fare ben distinguere i psicologi dai non psicologi, i veri intrusi da quelli che al prof. Sergi, forse un intruso anche lui, da un punto di vista che non è il suo, son sembrati tali; così si sarebbero evitate, probabilmente, le lunghe divagazioni istologiche, anatomiche e fisiologiche (3), di cui si fece grande sciupìo specialmente nella prima e terza sezione, e le sconclusionate discussioni sulla libertà nella repubblica ateniese o veneziana e gl'inni di Enrico Ferri al genio di Cesare Lombroso.

Del resto, è vero solo fino a un certo punto che la netta divisione dei lavori tra le quattro sezioni del Congresso abbia reso possibile in ciascuno l'illusione che la propria dottrina avesse trionfato. Ci fu realmente un

---

(1) Alludo alle disposizioni a tal riguardo contenute nel progetto del ministro Bianchi sullo stato economico degli insegnanti secondari e all'opinione da lui manifestata in qualche discorso intorno all'insegnamento della filosofia nel liceo. Si dice pure che le tre cattedre di Psicologia sperimentale messe ora a concorso saranno annesse alla facoltà di Medicina. Se fosse vero, sarebbe il colmo.

(2) Orestano. *Brevi note sul V. Congresso di Psicologia*, in *Rivista di filosofia e scienze affini*, giugno 1905. p. 397 sgg.

(3) Per le quali pare abbia anche in psicologia, una certa predilezione il sig. Gorgeot il quale, con intenti per di più nazionalisti, scrive sul Congresso di Roma nell'ultimo n. della *Revue philosophique*.

campo in cui tutti i più opposti indirizzi si sarebbero potuti incontrare in una discussione comune, e furono le conferenze generali. E la discussione realmente ci fu, ma solo tra quelle dottrine e fra quelle idee tra le quali essa era possibile. I biologi e gli alienisti non vi presero parte non solo per la loro insufficienza, ma per la stessa necessità delle cose. Quelle discussioni erano essenzialmente filosofiche, e non si vede come avrebbero potuto intervenirvi biologi e alienisti i quali, oltre a essere sprovvisti di solito completamente di quello che il Fano chiama, con parola romantica, senso del mistero e che è, in ultima analisi, senso filosofico, si aggirano in un campo di studî che è assolutamente fuori della filosofia e in massima parte anche della psicologia. La distinzione netta tra scienza empirica e filosofia, su cui il Croce giustamente insisteva con sentimento profondo del valore aristocratico del pensiero filosofico, si pose qui spontaneamente, per una specie di naturale e necessaria selezione. La filosofia, che era, come disse il prof. Sergi, un'intrusa nel Congresso, si prese una vendetta anticipata del postumo insulto e la fece da padrona, confondendo i timidi e ingenui avversarî che s'imaginavano d'averla accolta per semplice degnazione.

E la migliore prova di ciò è non solo nel carattere predominante assunto dalle discussioni generali, ma nell'attività meravigliosa della seconda sezione, dove si fece veramente della psicologia e dove si può dire che il metodo introspettivo e quello filosofico abbiano trionfato completamente. Dalle due comunicazioni, di carattere generale e quasi introduttivo, del De Sarlo e dell'Höfler — la prima intorno alla validità della traduzione dei fatti e processi psichici in fenomeni e processi fisiologici, la seconda intorno al rapporto fra la psicologia e le altre scienze filosofiche — a quelle d'ordine più particolare dello stesso De Sarlo, del Varisco, del Villa, del Tarozzi, dell'Itelson, dell'Aars, dell'Aliotta, dello Sterneck, del Vailati, del Martinack ecc., riflettenti o speciali problemi psicologici o i rapporti tra la psicologia e altre singole discipline filosofiche; in tutte, o esplicitamente o implicitamente, si affermò, da una parte, la necessità e l'importanza primaria dell'introspezione nell'analisi e nella descrizione dei fatti psichici, e dall'altra la necessità della speculazione più propriamente filosofica per la soluzione di quei problemi che son tanta parte della scienza psicologica.

L'obiezione in cui si rifugiano i sostenitori della psicologia fisiologica e della psicologia puramente sperimentale è che le questioni d'ordine speculativo non hanno che fare colla scienza psicologica e che perciò erano a rigore fuori dei limiti dell'azione del Congresso. Ma anzitutto, come in materia di fatti spirituali non possono giudicar che i psicologi, così dei rapporti tra psicologia e filosofia, comunque si vogliano intendere, non possono giudicare che i filosofi; e una professione di metodi puramente fisiologici o sperimentali, che non sono neppure proprî della scienza psicologica, val necessariamente quanto una dichiarazione d'incompetenza appunto in quella speciale questione dei rapporti tra psicologia e filosofia,

la quale si riduce poi, in ultima analisi, all'altra intorno alla natura vera dei fatti di coscienza e dell'unità irriducibile dell'*io* e ai loro rapporti col corpo e col mondo esterno. Ed è strano che, mentre in Germania sostenitori della psicologia sperimentale quali, ed es., il Külpe, l'Ebbinghaus, il Münsterberg, dedicano appunto una buona parte delle loro opere alla trattazione del problema dei rapporti psicofisici, che è essenzialmente speculativo, in Italia si creda al contrario di poterne e di doverne fare a meno per un preconcetto meschino e per un'angustia intellettuale che si pretende far passare per scrupolosità scientifica.

Il fatto psichico, per il suo immediato, per quanto più o meno implicito, riferimento all'*io*, non può esser messo alla pari di qualsiasi altro fenomeno naturale: staccato da quel centro subiettivo di cui è determinazione, non può rivelare più nè la sua vera natura nè il suo significato nel tutto complesso di cui fa parte. La psicologia che fa senza di questo legame speciale finisce col non dirci nulla di quel che è l'essenziale, di ciò che costituisce la differenza specifica del fatto psichico, cioè appunto la psichicità, il suo esser cosciente. Essa può più o meno sottintendere la considerazione della natura dell'*io* e del suo rapporto colle proprie determinazioni, ma non può di proposito trascurarla nè farne a meno nelle sue esplicazioni. Essa è costretta a giungere a tali problemi e a diventare scienza filosofica.

Nón occorre indugiarsi a dimostrare quale delle diverse dottrine filosofiche abbia prevalso nell'ultimo Congresso di Psicologia. Noi crediamo che tutta la discussione provocata dalle conferenze generali, specialmente da quelle del Lipps e del James, menasse inevitabilmente, a voler eliminare deficienze, contraddizioni e oscurità, ancora una volta alla veduta spiritualistica (1). Ma ciò che più preme notare e affermare è che ciò che rende veramente importante il 5.° Congresso internazionale di Psicologia, a parte il valore dei singoli fatti e delle verità particolari che vi sono stati acquisiti alla scienza, è quanto vi fu in esso di lavorio speculativo e filosofico, quanto, insomma, si aggirò intorno ai problemi più vitali e più alti dello spirito.

Il 5.° Congresso di Psicologia ha segnato, crediamo, un salutare risveglio per la filosofia italiana: nè il suo movimento potrà essere arrestato da cieca reazione di ministri o da misera opposizione di scienziati che di là dall'esperienza tangibile non vedono, *per ficcar lo viso al fondo,* che abisso vano ed oscuro. Auguriamoci non lontano il Congresso in cui essa visibilmente celebrerà il suo trionfo.

GIOVANNI CALÒ.

---

(1) V. FR. DE SARLO, *Lo spiritualismo al recente congresso di Psicologia*, negli *Studi Religiosi*, fasc. III del 1905.

* Nessuno dei redattori di *Hermes* partecipò al Congresso di Psicologia tenutosi in Roma lo scorso aprile. Ci è sembrato però opportuno dar conto ai lettori dei resultati di esso, perchè segnarono, in via ufficiale, una sconfitta per i così detti positivisti, ai quali non bastò l'aiuto recato, col suo deplorevole discorso di inaugurazione, dal ministro dell'Istruzione Pubblica on. Bianchi. Abbiamo a questo scopo pregato l'egregio nostro amico dott. Giovanni Calò, lasciandogli, naturalmente, piena libertà di parola. N. d. R.

VECCHIE E NUOVE TENDENZE A VENEZIA

Non mai forse come in quest'anno si è veduto *ai Giardini* un così vivo contrasto tra il vecchio ed il nuovo. In alcune sale, ad esempio, sembrava quasi di essere dinanzi ad una mostra d'arte retrospettiva, nella quale le audacie ed i tentativi di oggi apparivano isolati e dispersi.

Ma appunto da questo contrasto derivava interesse ed ammaestramento maggiore; perché in certo qual modo era possibile studiare lo svolgersi e il declinare di alcune tendenze e maniere, l'inizio ed il vicino trionfo di altre.

Nell'arte, come in qualsiasi altra manifestazione dello spirito umano, impera sempre quella che oggi possiamo chiamare *la moda* — dando a questa parola il suo più alto significato — e che domani sarà il carattere del nostro tempo, come la moda del secolo XVII è *il secentismo,* quella dei primi del XIX *l'impero;* e tutti indistintamente, coscienti o no, regoliamo e coloriamo a questo andazzo ogni nostra opera ed ogni nostro giudizio: Le originalità di ora sono le cose comuni del poi. Le innovazioni che non divengono moda hanno breve la vita, perché quella è come la virilità delle idee e delle forme nuove che nascon vitali; virilità non lunga, cui tien dietro la senilità necessaria, perché solo le stranezze che di proposito vanno contro alla tendenza del tempo posson vantarsi di non toccar la vecchiaia; ma è loro negata anche l'età matura, e le più non arrivano al di là dell'infanzia, anche se nella loro scomparsa lasciano germi di vita.

Alla *Commedia* segue la lunga decrepitezza del poema allegorico didattico, come l'arte che mosse da Giotto continua a vivere stanca e grave di anni anche di contro al Rinascimento; ma nessuno ricorda gli innumerevoli tentativi pazzeschi dei solitari, che non hanno avuto imitatori e la cui opera non è stata accompagnata, o seguita, dal consentimento sia pure di pochi. Bella è dunque la giovinezza delle cose cui è preparata l'età più tarda: le morti immature han sempre alcun che di manchevole che si riflette sulla breve esistenza.

Ora, nel cammino dell'arte — parlo di indirizzi, non di uomini — son molti i gigli troncati, ma non dobbiamo loro una lacrima. Guardiamo piut-

tosto alle piante giovani che si elevarono orgogliose, e concediamo loro che nel tempo ripieghino i rami e raggrinzin le foglie ingiallite: a nuovi germogli rivolgeremo allora le nostre energie.

Così, con questo pensiero, toccherò brevemente di alcune tendenze che già han trascorso gli anni della virilità e piegan giù per la china della vecchiaia; di altre che ostentano giovini forze ed aspirano ad una lunga esistenza; di altre infine delle quali nessuno sa antiveder l'avvenire, perchè dalla lor fanciullezza, che può sembrare inferma o corrotta, balzerà forse un giorno — vinti i germi del male — una vita di rigoglio e di forza.

I. — *VITA INTIMA.*

È certo caratteristica del secolo nostro l'amor dell'*interno*, dell'*interno* nel quale viviamo ogni giorno; l'amore della casa, o almeno della stanza che abitiamo più lungamente.

Agli antichi mancò questo desiderio di intimità, e la loro vita fu nella piazza e nel foro: il peristilio aperto accolse l'ospite e la famiglia; delle ville si amarono gli *ambulacri* nel giardino ombrato, i portici volti al settentrione, gli ampi *lacunari* dalla decorazione chiassosa. Gli uomini del Medio Evo, se pur vissero più lungamente tra le mura delle loro case e torri e castelli, questo non fecero per quel sentimento che ci fa oggi amare l'*interno*, perché alla difesa ed all'offesa subordinarono ogni comodità della vita.

Forse si cercò nel Rinascimento che la dimora offrisse all'occhio un nuovo aspetto amichevole, ma l'utile cedette troppo facilmente al bello — non certo con danno — e le mura affrescate, ad esempio, allargando l'angustia delle pareti con la visione di città e di paesi, nocquero al raccoglimento possibile.

Forse a noi uomini del mezzogiorno venne dal settentrione questo sentimento di affettuosità intima e di mite egoismo: e ci è venuto solo da poche diecine di anni, ed ai nostri nonni era ignoto.

Se di fatto noi possiamo ancora vedere un qualche salotto arredato e disposto alla vecchia maniera, o se pure osserviamo una stampa od un disegno di una stanza di meno che cinquanta anni sono, noi proviamo un'impressione di sconforto, di solitudine, di abbandono: le cose ci sembrano discoste, lontane: tra i tappeti, le stoffe, i mobili, i quadri, siano pure molti e affollati, abbiamo freddo e ci sentiamo a disagio.

Ora spesso ho considerato e studiato questo senso di vuoto e questo contrasto tra il vecchio ed il nuovo, tra l'ieri e l'oggi; ed una cosa ho veduto: che negli *interni* di un tempo manca l'intimità e l'armonia, manca un punto centrale, di convergenza e di raccoglimento.

Così nella pittura della *vita intima* noi possiamo osservare queste due tendenze separate e distinte, perché derivanti da intenti differentissimi. Nella vecchia maniera il particolare prevale sull'insieme: quella tavola quella poltrona, quella scansia sono ognuna una cosa a sé, valgono come curiosità, anzi il loro posto non è *naturale* ma ricercato perché sia l'effetto

maggiore; e le persone che vivono in tali interni sono in continua posa, per dire più di quello che non dovrebbero — e per questo esprimono meno — e sembrano affaticarsi vanamente nel lungo ed incomodo sforzo. Questa maniera, che non è se non la vecchiezza faticosa della bella *moda* fiamminga e olandese, è ora troppo simile alla pittura di genere, perché cerca anch' essa il *caratteristico,* riuscendo solo a trovarè il *banale;* e spesso si può scambiarle e confonderle.

Ma oggi, accanto all'agonizzante, vive rigogliosa e balda la nuova tendenza, che cerca nell' *interno* la nota di intimità e di armonia: per questa, ogni oggetto è subordinato all' insieme, e convergente ad un punto, cui, quasi con ritmo segreto, fan capo le linee e il colore. E nelle persone della famiglia si coglie o si cerca di cogliere un atteggiamento, un' espressione fugace, con semplicità e senza sforzo.

A Venezia, in quest' anno di grazia millenovecento e cinque, la vecchia maniera era anche troppo largamente rappresentata pur da opere di data remota: dal gatto, intento a lambire il contenuto di un' ampia scodella, nell' *Interno* di Eduard Otto Braunthal, agli stereotipati atteggiamenti materni di Miksa Bruck e di Josef Israëls — che nella *Madonna della Capanna* ci offre uno dei molti tentativi mancati di umanizzare ciò che la tradizione, pur anche all' infuori di ogni credenza, ha reso divino — la vacuità e la povertà di concezione spadroneggiavano con insolita impudenza.

Io non so con quale intendimento si possa ancora raccogliere fra le pareti di una stanza, volutamente disadorna come nelle novelle viete di un tempo, qualche mobile e qualche attrezzo, posto là come una comparsa disadatta, che si trovi impacciata a sostenere per caso una prima parte; o far ripetere ancora ai soliti personaggi la solita frase col solito, immutabile gesto.

Ma abbiamo detto che delle cose decrepite non conviene parlare; e basti dunque di queste.

D' altra parte tra quelli che avevano cercato di battere una via nuova non tutti erano riusciti a fare qualche cosa di buono, né avevano raggiunto l' intento desiderato. Imre Knopp, col suo *Interno,* se pure si era studiato di rendere quel senso di intimità che dovrebbe esser quasi il segreto di questa pittura, non aveva saputo evitare una disarmonia che distraeva, ed una falsità di luce che sconfortava: grave difetto questo per una rappresentazione di *vita intima,* che manca in tal modo dei suoi elementi necessarii.

Ed allo sconforto univa un senso di noia e di tedio un altro ungherese, Izsak Perlmutter nel suo *Pomeriggio di Domenica,* ove giovani e vecchi, forse della stessa famiglia, ma separati ed estranei l'uno a l'altro — come in una *sacra conversazione* cinquecentesca — riuscivano solo ad esprimere nell' atteggiamento incomodo e disagevole tutta la tristezza e l'uggia di un lungo giorno festivo, passato in una stanza male illuminata dalle sporche vetrate che neghino il sole.

Così anche F. Cayley Robinson, se col suo *Al lume del Focolare* sa-

peva render quel senso di smarrimento e di annichilimento di quasi ogni nostra facoltà alla visione della fiamma mutevole, e la indefinita tristezza degli occhi che guardano con abbandono che sembra fatale, colla voluta stranezza di colorazione confinante col falso, appariva freddo e stridente; ma forse l'artista volle darci più una figurazione simbolica che una rappresentazione di vita familiare.

Armonia di colore e di linee, ed un senso di riposo e di quiete, di raccoglimento e di calma segreta, raggiungeva Richard Miller con la *Vecchia,* mentre alla *Rammendatrice* mancava non so quale proporzione e corrispondenza di parti, sì da renderla molto vicina ad una *pittura di genere:* forse non uguale e non dello stesso valore era stata l'ispirazione per la vecchia seduta, con le mani raccolte ed inerti, con lo sguardo spento, sperduto in visioni lontane, e per la giovine intenta al lavoro, nell'atteggiamento ripetuto in tante composizioni della stessa *maniera.*

Ma il pittore dell' intimità e della famiglia, in quello che esse hanno di più dolce e sereno, rimane e rimarrà forse a lungo Carle Larsson. Dinanzi all'opera sua schietta e sincera, noi abbiamo quasi un senso nuovo di certi momenti della vita di tutti i giorni e che troppe volte non ci curiamo di osservare e studiare; per lui, noi, antichi e giurati nemici, quasi sospenderemmo le ostilità con lo *stile nuovo,* almeno per quel tanto che ha di intimo e di familiare nelle sue pitture.

In queste, la luce diffusa illumina gioiosamente l'interno, senza contrasti od eccessività impressionistiche: non mai scorgiamo il sole traversare coi suoi raggi le ampie vetrate, ma piuttosto lo vediamo avvolgere nel suo tepore le cose, e lo sentiamo presente.

Con piena rispondenza col sentimento di intimità pel quale arrediamo oggi le nostre case, il Larsson sa rappresentarci il cantuccio di riposo ove vorremmo raccoglierci lungamente, e la nitida mensa — dai pochi vasi lucenti che diffondono intorno una insolita gaiezza — ove vorremmo sederci ospiti graditi; inoltre egli sa trovare, pur nel contrasto del colore e dei toni, una continua armonia, evitando di stancare con la uniformità dei motivi, di distrarre coll' affollamento incomposto.

È la sua, arte di serenità sincera che ci parla della famiglia come forse nessuno fino ad oggi ha ancor fatto: la moglie del pittore, i figli, le figlie, ci appaiono negli atteggiamenti più semplici e comuni della vita, pur esprimendone tutto il segreto valore.

Chi potrà mai dimenticare la giovinezza serena che traluce dal volto della *Figlia maggiore,* o la discreta comicità de *La Cena,* col mimmo dalle guance pienotte e dal ciuffo prepotentemente rialzato, che impugna il suo cucchiaio con aria seria e pensosa?

Al Larsson potremo avvicinar solo Jàn Toorop che nelle sue punte secche ritrae semplicemente qualche aspetto della vita infantile; anche perché alla maniera del pittore svedese rifugge dai titoli comprensivi e che chiamerei novellistici o narrativi, limitandosi a designare con brevi parole questa o quella sua composizione, quali: *Bambina che legge, Bimba che*

sfoglia un libro illustrato, come l'altro ha: *Cactus e fanciulla leggente, Fanciullo sotto la tavola, La fanciulla dalle fragole* e fin anco *Mia moglie che sbuccia le mele.*

Quanta differenza dal *Sub parvo sed meo* di Vincenzo de Stefani, che esprime anche meno di quello che esigerebbe il titolo leziosamente grottesco! Ma di queste *esercitazioni* ho promesso di non parlare e mi passo.

II. — TERRA E MARE.

Alcuna volta, in un meriggio di fuoco o nel turbine di una tempesta, trovandomi a contatto delle forze più grandi e maestose della natura, ho pensato con qual religioso timore ed amore intenso dovrebbe l'artista porsi all'opera sua dinanzi alla terra od al mare; ed osservando altra volta il diverso svariare e la meravigliosa molteplicità di forme e di toni in un bosco, in un campo, in un prato, ho pensato quanta affettuosità fraterna debban richiedere a chi voglia darne sol l'*ombra.*

Ora, di quelli che si affaticano per lunghi anni attorno a marine e paesi, quanti hanno quel timore e quell'amore, o questa affettuosità? Pochi a dir vero.

Se dalla metà, o quasi, del secolo XIX l'impressionismo, e più specialmente la macchia, cercaron di rendere dello spettacolo naturale quello che d'un tratto e quasi inaspettatamente si manifesta a chi osservi, da poco si cerca di ripetere, come in un'eco artificiosa, il segreto ed il mistero delle cose, la vita varia ed intensa delle nubi e delle onde, delle zolle e degli alberi.

L'*impressione* è già vecchia: alle audacie di un tempo è succeduta una uniformità di visione che stanca ed annoia; quasi cessata la ricerca ostinata ed affannosa, oggi questa pittura risente troppo della mancanza di forma e della sciatta e trascurata fattura. Io credo che di quanti hanno visitato le sale della mostra Veneziana, pochissimi si saranno fermati dinanzi alle tele del Monet e del Pizzarro, o degli ungheresi Istvan Bosznay e Daniel Mihalik, od ai pallidi e stanchi paesi dell'East. Ma l'impressionismo e la macchia han così bella gloria nell'arte italiana e francese, che dinanzi agli ultimi campioni ci è imposto un religioso silenzio: di coloro che da questi paesisti derivarono, rinnovandosi, parlerò più oltre, trattando della luce e dell'ombra.

Oggi, la vita dell'acqua che scorre tranquilla con miti riflessi, tra il pietrame dei canali o le sponde dei fossati e dei fiumi, conoscono Alfred Smith ed Hans von Petersen, che con delicatezza sicura sa rendere il disfarsi dei ghiacci sotto l'azione della corrente che muove con impeto nuovo al finir dell'inverno; né inferiore gli è in questo Stefan Filipkiewicz col suo *Disgelo*; ma con la tenerezza di un vecchio amico rividi lo stanco canale della *Vigna vergine* di Fritz Thaulow, che forse nessuno superò ancora nell'esprimere pittoricamente la fluida movenza e il mormorare delle quiete e mobili masse di acqua, tra la brevità delle rive.

Con pascoliana e mite affettuosità ama gli alberi Carl Larsson che riconosce ogni foglia ed ogni ramo, ma pur conserva larghezza nell'amorosa fattura, come Jan Toorop sa la tristezza dei vecchi tronchi abbandonati a specchio di taciti stagni e che disnodano dolorosamente le membra in un ultimo sforzo: a Cesare Maggi e Carlo Fornara son noti i silenzi maestosi della montagna, benché alle tele veneziane io preferisca quelle che all'*Arte Toscana*, a Firenze, furono per molti una rivelazione. Ad altri molti parla la terra il suo segreto linguaggio: al Grubicy, al Ciardi, al Tommasi; ma il mare pochi l'anno compreso. A Venezia forse solo il Liljefors ne ha resa una frase nell'esprimere, nei *Dughi*, la mobilità dei piani dell'onda che si solleva e monta prima di rompersi.

(continua)

NELLO TARCHIANI.

La fiaccola sotto il moggio.

In una edizione rara, *cinquecentesca,* simile per il formato e per le belle incisioni di Adolfo de Karolis, alla *Figlia di Iorio,* la nuova e già famosa tragedia del nostro Poeta cerca ora presso il pubblico dei lettori equanimità di giudizio. Su 'l teatro la vicenda fu varia. Interpretata da Mario Fumagalli e da' suoi comici, la recitazione parve deficente. Nè Teresa Franchini, la giovine e valorosa attrice, che per la *Figlia di Iorio* incarnava « Candia della Leonessa » e questa volta era « Gigliola di Sangro » — né gli altri, seppero imporsi vigorosamente al pubblico. Meno degli altri, mi dicono, Gabriele Steno — il figlio del poeta — forse perchè impressionato del suo *debutto,* forse perché troppo immaturo nell'arte alla quale rivolge con giovanile entusiasmo e tenace fermezza il suo amore. Il suo difetto doveva poi resultare evidente per il carattere di « Simonetto di Sangro » — che, fiacco, non poteva essere fiaccamente interpretato.

Ma oggi gli attori sono lontani, i teatri son chiusi. Il poeta è in diretto contatto col suo lettore. L'opera d'arte comincia a vivere la vita che ogni opera d'arte — *anche d'arte drammatica* — deve vivere. La rappresentazione scenica può essere tutt'al più (anche per una opera drammatica) un episodio di trascurabile importanza.

Ora, ecco. Io che parlai in *Hermes* della *Figlia di Iorio* amo parlare di questa *Fiaccola,* che con l'altra tragedia, farà parte d'un'unica tetralogia della terra di Abruzzo. Noi non conosciamo ancora del ciclo completo il prologo *Ver sacrum,* nè l'epilogo il *Dio scacciato:* il primo, tragedia d'uomini primitivi che destano gli occhi alla vita, creatori di leggende e di religioni; il secondo, tragedia d'uomini giunti all'ultima espressione di vita umana, che in nome delle conquiste della loro conoscenza, ripudiano, assalgono l'antica leggenda e la selvaggia natura. In mezzo a queste due tragedie, la *Figlia di Iorio* rappresentò la vita *religiosa* degli uomini moderni rimasti fedeli all'antica tradizione. Con Aligi trionfava la religione. Egli era la risposta al gran dubbio di Amleto: essere o non essere. La vita è nella fede. Amleto strumento di Dio, dubita, e dopo la sua tragedia muore, e con la sua morte fa più grave la sorte della creatura che ama — sua madre. Aligi, strumento di Dio, ha fede, e dopo la tragedia, è salvato, e per esser salvo fa sì che la creatura del suo amore — la colpevole — possa col sacrificio di sè stessa redimersi. *La fiaccola sotto il moggio* ora *dovrebbe* rappresentare la crisi de' due stati di coscienza che nella *Figlia di Iorio* si compenetravano. La tradizione religiosa, la tradizione di patria potestà hanno creato, come ultima loro espressione, una dinastia: la famiglia dei Sangro. Ma la famiglia si sfascia, tutti i cattivi istinti sepolti nella vita profonda della razza, non più trattenuti dall'idea religiosa, risorgono e divengono elementi di distruzione. Nel sogno del Poeta, si vede chiaramente come e perchè gli uomini civili, ansiosi di vita nuova, dopo il trionfo di questa malvagità, potranno scacciare il Dio che, ai loro occhi, doveva riassumerla.

La scena ideale è dunque la casa de' Sangro. È il castello dalle cento stanze, diroccato, rovinato, che deve avere innumerevoli corridoi pe' quali possa echeggiare e lontanare la voce degli ultimi baroni rissanti, — nel quale ogni fonte di vita è secca e Gioietta, la fontanella scolpita, non ha più acqua, e le creture giovani, Gigliola e Simonetto, son destinati a morire come sterili arbusti, e l'ultimo matrimonio celebrato, fecondo di stragi, non dà figli. È la tomba di una stirpe secolare.

Questa stirpe, s'era certo formata nei secoli, per una affermazione di tutte le più vivaci energie che trionfarono nella terra madre. Dai *primitivi* della primavera sacra, a traverso le battaglie e le preghiere, un dominio s'era per essa affermato sul popolo, una piccola reggia, costretta a subire i destini della reggia più grande, quella che governava tutte le terre del Sud. Muoiono i Borboni e muoiono i de Sangro. Le dinastie formate per il dominio della terra madre si infrangono. Per ciò, in esse sono evidenti i germi lungamente nascosti dalla decadenza; i cattivi istinti della razza, tutto ciò che l'energia degli uomini aveva soffocato, rivive. È luce malvagia, è istinto di sangue. Il primo uomo della leggenda ebraica che segna un contatto sociale, è Caino. Gli uomini, vollero soffocarne la voce maledetta. Ma nel giorno della sconfitta Caino trionfa. Dalla lontananza dei secoli, ancor selvaggio, brutale, anche per il suo abito e per la sua vita evidentemente primitivo, Caino, il mal serpe, trionfa nel vecchio castello dei Sangro. Fuori, chi conosce la rovina della famiglia, penserà che disgrazie economiche ed errori distruggano la casa. Non è questo. È il mal germe dell'antica terra che si impone. Donna Aldegrina, la matrona sopravvissuta a' giorni dello splendore ricerca inutilmente tra le vecchie pergamene un documento che fermi il turbine. Nessuna parola d'uomo arresta le forze della natura. Nella sua casa una figlia è pazza, chiusa dalla malvagità dei fratelli in una stanza, ed urla; due figli si disputano l'amore vile di una serva, che per divenir moglie dell'uno, aveva ucciso la prima nuora a tradimento. Contro la matrigna, i figliastri meditano la vendetta. Donna Aldegrina sarà impotente contro la furia dell'antica gente che torna. È Angizia, questa furia. È la serva, volgare nell'amore, nel desiderio di potenza, nell'istinto di ribellione a chi le diede la vita. E come l'uomo prima di stabilire le tradizioni secolari deve soffocare il suo desiderio inane di libertà pazza, il suo amore di disordine — Angizia, in mezzo ai de Sangro, rappresenta questo amore di disordine lungamente soffocato, che risorge nell'ora della rovina. Infatti, che ella non è soltanto una serva, che la sua origine è lontana, è parallela alle origini della casa che per lei si sfascia, vuol dire il Serparo, l'uomo disceso dai monti selvaggi, il padre suo da lei rinnegato. Nel sogno del poeta, il Serparo *doveva essere* il protagonista ideale e Angizia la protagonista reale come con la *Figlia di Iorio* l'Angelo muto e Mila son protagonisti della tragedia di Lazaro e dei mietitori: Angizia doveva essere la antitesi di Mila. Mila dal peccato, per la fede, ascende ed è protetta nelle case degli uomini semplici e puri, ascende ed è redenta nell'amore immateriale, nel silenzio solenne della montagna. E Angizia dalla montagna, dalla sua origine primitiva, discende nella casa del dubbio e della morte, discende fino all'amore più vile e più impuro. In questa discesa era il valore morale del dramma: e la tragedia doveva così raggrupparsi tutta e tutta esser giustificata nel suo terzo atto.

* * *

Ma l'opera non ha risposto al sogno e Angizia ha ceduto di fronte a Gigliola involontariamente. La tragedia è divenuta una tragedia della vendetta. La vendetta e l'odio si impongono e nutrono ogni amore, anche il più puro, com'è quello di una figlia per la memoria della madre. Gigliola, la vergine metodica, dopo un anno da che le fu uccisa la madre, compirà la sua vendetta a scadenza fissa, ucciderà la colpevole impunita, la serva matrigna, la vile padrona della sua rovinata casa, l'ignobile amore dei due fratelli che per lei s'avviliscono ad ogni bassezza, l'uno flaccido e disfatto, l'altro bestiale e vinoso, in continuo alterco fra loro. Or prima di Gigliola un'altro figlio aveva compiuto una consimile vendetta. Ma Amleto, vendicando il suo padre, aveva un grande sogno nel cuore. Liberava da un omicida e da un regicida, impunibile perchè re, il trono degli avi. Egli era uno strumento di vendetta divina. E se, come uomo, la sua vendetta poteva esser meritevole di pena, poi che essa lo creava re, per gli uomini non sarebbe mai stato un delitto. Solo Dio e la sua coscienza potevano intervenire a giudicarlo. Allora, la vendetta del padre e l'odio scompaiono, nella grandezza tragica del principe di Danimarca. Quest'uomo è l'uomo gettato nel mistero atroce della onniscenza divina e del libero arbitrio umano, il quale non ha una fede che concilii le due potestà; è l'uomo del dubbio più tremendo, dubbio di sè stesso e di Dio, Prometeo incatenato, padrone del fuoco e schiavo di Giove.

Con Gigliola, dal suo delitto non si risale alle nuvole ma si discende in Corte d'Assise. La madre è stata uccisa, ma Angizia, la serva omicida, non è punita per un mero caso, per una connivenza delittuosa del suo amante, ora marito, Tibaldo de Sangro. Se il sotterfugio e l'inganno non la salvassero, i gendarmi del re borbonico sarebbero lo strumento (più umile e più immediato di quel che non fosse, per il suo zio, Amleto) di ogni giustizia divina ed umana. Gigliola non è voce di Dio, dunque, ma sostitutrice di gendarmi borbonici. Per noi italiani moderni, dopo il risorgimento nazionale, ce n'è già a sufficenza per esser diffidenti verso di lei.... Ma anche a non cedere allo scherzo, non si può nascondere come ella completa la sua figura. Anche la punizione di Gigliola, come già la punizione di Amleto, è la sua morte. Ma la morte di Amleto, era la vittoria dell'ordine divino sul dubbio umano, era la vittoria di Giove su Prometeo. Gigliola, sostitutrice di gendarmi, con la sua morte da lei stessa premeditata, anzi preordinata fin'anco alla vendetta, non fa che premunirsi in anticipazione dal pericolo dei gendarmi. Il Signore Iddio, se mai, potrà giudicarla nel mondo di là, egli che giudica tutti i mortali. Per ora, certo non interviene. E Gigliola, nella sua fuga, è anche disgraziata. Poi che il padre, in un tardivo scatto di energia, la previene rendendosi egli uxoricida, Gigliola, che ormai si è uccisa inutilmente, sarà costretta a comparire di fronte al trono divino, soltanto perchè rea del suicidio: della sua fuga.

E tutto dimostra che la sua morte è una fuga, cioè una viltà. Che sia vile la morte di Amleto, non certo premeditata da lui, nessuno, nè meno un moralista cattolico, direbbe. Egli, già moribondo, non fugge. Amleto muore re, su i gradini del trono, pronto a ricevere gli ambasciatori di una sua vittoria. E non c'è nulla di preparato nella sua morte regale. Ma Gigliola sente ella stessa la necessità di nobilitare se non il suo gesto, almeno le apparenze. E compirà il delitto col vistoso apparato scenico delle serpi, che ad un amico mio suggerivano il ricordo di una nostra grande attrice stilizzata in un suo atteggiamento di raccapriccio; e con l'altro apparato scenico delle lampade accese di fronte alla tomba materna. Apparato scenico e teatralità, cioè mondo di carta pesta e di orpelli sostituito alla spontaneità della vita. Gigliola fa l'apoteosi della *tecnica:* pur troppo il suo desiderio di nobiltà ne risulta inane.

Doppiamente inane, perchè ella è puerile anche nella teatralità. Ella ha deciso di uccidere la matrigna per l'anniversario del delitto di lei. Osservavo che questa scadenza fissa è già un po' strana. E non si potrebbe certo giustificarla coi ricordi della tragedia classica, nella quale ciò che v'era di preordinato, era preordinato dai fati. Nel prevedere e nel preordinare consiste appunto l'intervento del fato nel dramma. Nella *Fiaccola* chi preordina è Gigliola e soltanto Gigliola. Potrebbe dunque esser naturale che ella stabilisse di uccidere quando le si presenti l'opportunità. E di fatto, decidendosi per l'anniversario, rischia di mancare al suo scopo. È infatti possibile per lei una domanda che dovrebbe aver del puerile: « Se non fosse venuto il Serparo come si sarebbe uccisa Gigliola? » Questa domanda puerile può esser la rovina dell'intera tragedia. Gigliola, la quale è tanto certa di voler morire, che si uccide prima d'aver ucciso, non sa ancora nel giorno deciso per la strage, come si ucciderà. Potrebbe non saperlo perchè l'affanno, l'ansia stessa del suo desiderio le impedissero di fermar qualche idea precisa. Anche Amleto non prevede *come* si svolgerà la catastrofe della tragedia che gli vive nell'anima. Ma egli non cerca nè meno di prevedere. Egli prepara fin nei minuti particolari una scena che dovrà *probabilmente determinarlo* alla strage: ma egli che vive nel desiderio della vendetta, non ne prepara i mezzi: la spada avvelenata di cui si serve non fu avvelenata da lui; la coppa avvelenata che adopra, non fu avvelenata da lui. Dopo aver meditato così a lungo l'idea della strage, la catastrofe scoppia come un turbine all'improvviso. Quanto più eccezionale e magnifica è la scena, tanto più la catastrofe è improvvisa. Per ciò quella scena non è uno spettacolo di coreografia.

Gigliola invece, fuor che la sua morte — che pur deve precedere il resto — *sa* tutto *come seguirà*: e lo dice. Ella vede ogni atteggiamento che dovrà prendere. Nella sua testa svolge la sua didascalia: per la visione del quadro scenico, si sostituisce al poeta. Per ciò ella non dovrebbe ignorare come si ucciderà. L'averlo ignorato fino all'ultimo giorno la rende incoerente pur nella sua coreografia: e il Serparo, lungi dall'essere il Laerte che dà

la spada ad Amleto, il segnale del fato, rischia d'essere la negazione per fin di ogni apparente consistenza psicologica di Gigliola. Ciò è tanto vero che all'ultimo momento ella par voglia cancellare questa impressione mostrando che non aveva deciso il modo della sua morte per non aver trovato all'uopo niente di originale. Forse la ricerca di un suicidio estetico era stato il suo vero tormento. E certo quando all'ultimo momento le capita il sacchetto del Serparo non si lascia fuggir l'occasione. Il quarto atto che prima mancava di qualche particolare scenico, le si presenta allora ben inquadrato e ben delineato, ed ella può ormai ben gettarvisi a capofitto, senza ritegno. La sua puerilità salva la coerenza della coreografia.

Ma fa anche di peggio Gigliola. Il ricordo di Amleto pur troppo, non la lascia un momento. Ed è mal per lei quand'esso risulta evidente nel particolare. Amleto, nella sua follia tragica uccide spietato (uccide involontariamente ma uccide) la creatura innocente che sola aveva pur saputo nutrirgli nel cuore una sì abbondante onda di pietà e di affetti i più puri. E Gigliola lo imita in questo particolare. Anche per lei chi le inspira sentimenti di pietà è una creatura debole e ignara, che vive di sogni i quali sorpassano la realtà del suo mondo, e la possibilità delle sue forze. L'Ofelia di Gigliola è Simonetto. E contro Simonetto nella furia della vendetta, Gigliola diviene crudele. Per colpa sua, se non per sua volontà Simonetto, morirà — anch'egli — fra le quinte, quando la sua figura s'è già distaccata dalla tragedia dei Sangro, verso la sua tragedia. E poi che la eccitabilità di Amleto era dovuta alla sua follia di uomo, mentre quella di Gigliola è dovuta alla sua femminilità; o, in altri termini, perchè Amleto è uomo e Gigliola donna, ne consegue come contrapposto che è uomo Simonetto sol perchè fu donna Ofelia. Nè varrebbe osservare che forse il poeta non ha voluto questo scambio di generi. Che questo scambio gli si sia imposto è evidente ed è grottesco. Perchè Ofelia che divien Simonetto, dopo tutte le *deminutio capitis* più gravi, è la *deminutio capitis* più ridicola. È la tragedia che diviene parodia.

***

Si dirà che non è giusto condannare la *Fiaccola sotto il moggio* perchè sia meno bella dell'*Amleto*. E chi dica questo a me, in tesi generale, avrà causa vinta senz'altro Non io certamente vorrò farmi paladino dell'odiosa critica dei confronti. Per altro, quando il parallelismo tra due opere è evidente, e, nell'evidenza, l'una può involontariamente sembrare la parodia dell'altra, confronto e condanna cominciano ad avere una apparenza di ragionevolezza.

Ma è fuori di dubbio che un'opera di Gabriele d'Annunzio, la quale dovrà necessariamente attestare presso i posteri le tendenze estetiche dell'Italia moderna, ha il diritto di esser giudicata in sé stessa, per quello che è. Ma, anche giudicata in sé stessa, a me pare che sia evidente l'insufficienza di questa tragedia. Io potrei trarmi facilmente d'impaccio citando i più notevoli scritti che questo hanno dimostrato in modo esauriente. Il Borgese, per esempio, in due articoli del *Campo* assale con la sua consueta acutezza le varie maschere del dramma. Nega a tutte il rilievo che era necessario per imporle alla nostra fantasia. Egli osserva molto ingegnosamente che quando una persona noi la conosciamo, non la giudichiamo più: di fronte a lei, *vediamo* e riviviamo la formazione psicologica che rese inevitabili le sue azioni: per ciò, senza giudicarla, l'ascoltiamo. Ogni elemento di accusa diviene per noi una discriminante. Così le grandi figure tragiche dei cicli greci non sono mai immorali per noi, se bene ree di così terribili delitti. Gli autori dei celebri delitti odierni, hanno sempre un pubblico capace di attenuare la loro responsabilità; e — se i giurati volessero essere artisti e psicologi, — dopo conosciuti gli elementi del crimine, la loro azione finirebbe per rimaner sempre impunita. Per ciò Enrico Corradini può osservare che per la vita di un dramma è necessario che i suoi personaggi abbiano sempre ragione. Quando, moralmente essi hanno torto, bisogna che abbiano ragione d'aver torto. Altrimenti, non appartengono all'arte e noi abbiamo il diritto di farci loro accusatori e loro giudici. Abbiamo il diritto di imparare a conoscerli in Tribunale. Nella *Fiaccola*, dunque, la necessità di giudicare i personaggi e il loro valore morale, deriva dalla scarsa

conoscenza che noi ne abbiamo. Molte, troppe cose ci raccontano essi di sé stessi, con una abbondanza che vorrebbe essere sottiglianza d'analisi, ed è mancanza di misura, assolutamente innaturale in essi: ma non compiono nessun gesto spontaneo che giustifichi, nella evidenza dell'atto, ciò che essi dicono: che, insomma, li riveli.

Or tutto questo, è ben vero. Guardiamo i due personaggi principali della tragedia Angizia e Tebaldo. Di Angizia ci dicono che è una serva; lo possiamo credere perché le sue parole sono costantemente volgari: ma anche la volgarità eccede veramente, e potremmo già dubitare che ella « declami a serva. » Tuttavia non dobbiamo incrudelire, e prendiamola serva. Ma delle molte accuse che le si lanciano? Ella è la padrona dispotica dei Sangro, dicono. Per altro noi vediamo che tutti la maltrattano e finiscono per mettersi in due ad ucciderla. E chi, come Simonetto, non la può uccidere se ne lamenta, non senza enfasi retorica. La sua tirannide è per lo meno, impotente. Dicono anche altre brutture di lei: ma noi non ne vediamo nella sua azione alcun contraccolpo rivelatore. Quelle accuse, anche le verosimili, non sono materialmente provate. Potrebbero essere altrettante calunnie. Ma per fino le colpe sue delle quali abbiamo una diretta cognizione sembrano inverosimili. Ella colpisce con pietre, alla schiena, il suo padre, il Serparo. Perchè lo colpisce? Perchè sente in lui la sua origine lontana, rivede la sua vita più pura, e nell'impotenza a redimersi che ha in sé per l'abitudine della colpa, si ribella con odio a ciò che dovrebbe esserle più santo e più caro? Sarebbe questa una spiegazione assai nobile, e indicherebbe una bella intuizione del Poeta. Ma la distrugge l'attitudine del Serparo. Anche un altro ribelle Caino, dopo il delitto, grida a Dio che egli non è il custode del suo fratello, ma Dio lo soverchia con la sua maledizione e Caino fugge; anche Mefistofele sibila di fronte all'Eterno, ma deve soccombere e precipitare: anche Prometeo bestemmia Giove: ma le aquile gli divoreranno l'anima. Di fronte ad Angizia, invece, lo sconfitto è il Serparo. Egli maledice — e con terribili parole — ma fugge. Angizia trionfa. Forse il suo trionfo è apparente? Forse la fuga del Serparo dopo la maledizione, è l'ombra di cui si avvolge agli occhi ciechi del peccatore la giustizia divina? La spada di Dio piomba quando meno è temuta dal malvagio. La fuga del Serparo potrebbe essere profondamente significativa, e il suo significato potrebbe esser messo in rilievo, dal suo ritorno e dalle parole ch'egli scambia con Gigliola. A Gigliola egli mostra il mezzo di uccidersi, ma dicevo che egli non è un Laerte. Potrebbe essere però qualche cosa di più grande. Egli potrebbe essere colui che *dà l'impunità*, cioè assolve, la creatura che farà giustizia della sua figlia maledetta. Ma il male è che Gigliola gli toglie per inganno le serpi: egli è una divinità che non conosce la sua potenza. O forse quell'inganno vuol dire che la forza della sua maledizione è tale, che da ogni sua parola emana, anche senza una sua volontà diretta, potenza di morte? Egli bestemmia contro la figlia malvagia, e certo sentendo su le labbra di un padre le parole d'odio che ella pur pronunziava contro la figlia di lui, Gigliola deve essere più che mai sospinta all'idea della strage. Ma il male è che, dopo questa ipotetica manifestazione di potenza, il Serparo fugge ancóra, fugge per sempre. Forse nel suo dileguarsi misterioso si rivela un'altra luce per la sua grandezza? L'aquila di Giove discende distrugge, vola via; la spada dell'arcangelo Michele fiammeggia, uccide, sparisce. Ma aquila ed angelo scompaiono dopo che la vendetta da loro compiuta è ben certa per essi, scompaiono per tornare a Dio, nell'alto, — e noi sappiamo che Dio, ripudiato il figlio malvagio — si servirà delle aquile e degli angeli per beneficare i figli migliori. Il Serparo, invece, dilegua nell'ombra; la sua via è incerta; è la figlia che lo ha ripudiato, e, scacciandolo gli ha tolto una famiglia, ne ha fatto un ebreo errante, un vagabondo dei secoli e della leggenda. Egli non è dunque più colui che maledisse, ma è il maledetto. È il vinto, dunque, è il debole. Angizia non deve temere di lui; dunque potrà disprezzarlo, e potrà quindi rinnegarlo, non volerlo conoscere, allontanarlo dalla sua casa; potrà non *averne stima*, e arrossire di lui; potrà — se è lecita una tal distinzione — potrà « averlo in odio » ma non odiarlo: ella, se non lo teme non ha ragione di odiarlo. E allora perchè lo colpisce? come un figlio può colpire il padre, se non per un accecamento d'amore — per odio? come lo potrebbe Angizia? Per « brutale malvagità? » Ma questa è una frase da avvocati che

non può aver valore per un artista. L'artista deve ricercare la spiegazione psicologica di ogni malvagità, apparentemente brutale. La malvagità di Angizia non ha più spiegazione psicologica, e per ciò ripugna. Ripugna o è ridicola. Anche nelle *Nuvole* di Aristofane c'è un figlio che, non per odio, colpisce il padre; ma giustifica il suo atto con una parodia di sofistica socratica d'una comicità grandiosa. Anche Angizia, se non è odiosa, è comica. Non per caso la sua ira contro il Serparo è stata così efficacemente assalita dall'ironia dei parodisti. Noi sentiamo che quella scena non è *vera:* è soltanto la ricostruzione di una scena, già accaduta: ma non certo accaduta così.

E la stessa uccisione della sua antica padrona, che Angizia confessa, menandone vanto può lasciarci perplessi. Che valore ha, infatti la sua confessione cinica? Non è certo una affermazione di superiorità da parte sua. Lo spauracchio della correità di Tibaldo può bastare a far tacere Gigliola; ma il silenzio di Gigliola, non è la vittoria *morale* di Angizia. Sta bene. Di quel silenzio Angizia avrà la certezza morale. Ma non più. E chi può prevedere sicuramente gli impulsi del cuore umano? E se Gigliola parlasse? Non ci hanno detto pur ieri, dibattendosi a Torino un processo celebre che i figli se non devono accusare il loro genitore possono però colpirlo, quando la sua colpevolezza risulti, nella ricerca legittima dei carnefici dell'altro parente? Quale difesa avrebbe Angizia se Gigliola non dubitasse di colpire Tibaldo? Devo, mio malgrado, parlare ancora per un momento, di Amleto. Ivi, lo zio di Amleto, che è re, non è difeso dall'amore della moglie strappata al fratello ucciso: è difeso dal suo potere sovrano. Quando Amleto lo accusa, il suo movimento è di sdegno: la sua maestà è offesa. È necessario che Amleto lo uccida, altrimenti dovrebbe esserne ucciso. Di fronte ad Angizia, se Gigliola parlasse, se Gigliola non volesse « sostituire i gendarmi borbonici » — noi sentiamo che ella non potrebbe sostenerne l'accusa. Se Angizia ammettesse d'aver confessato la sua colpa, diverrebbe inutile il delitto di Gigliola. Ella dovrebbe dunque rinnegare la sua confessione, o negarne il valore e la verità. Per ciò *può* divenir dubbia per fino la sua colpevolezza nel delitto.

Di Tibaldo de Sangro, dicono che è una specie d'otre gonfio di materia grassa, immobile, viscido, senza consistenza. Dovrebbe essere dunque un carattere ben preciso, di cui ogni parola dovrebbe risultar sobria, per recare, nella sua precisione, la sicura impronta impressavi da un siffatto stato d'animo. Invece quasi di continuo, viscide, senza vita, inconsistenti sono le parole che pronunzia. Nessuna d'esse è necessaria. Non v'è un solo fatto che agisca in lui prima che su le labbra esse gli si formino. Le parole sorgono senza nessuna vita spirituale anteriore a *raccontar* fatti di vita domestica di lui e della moglie, che, se veri, lo caratterizzerebbero bene: ma noi non vediamo che siano veri. Si potrebbe citar come prova di questo *tutta* la sua parte. Egli è sempre un lamentatore di fatti dolorosi, di debolezze commesse da lui, e per le quali l'unica testimonianza che abbiamo è la sua e quella de' suoi parenti. Ora nessuna figura vive mai per quello che racconta di sé, ma per quello che opera. Le figure della *Divina Commedia* raccontano tutte di sé; ma la vita delle loro parole è completa nel gesto che le fa scultorie: di Farinata sappiamo e crediamo che difese Firenze *a viso aperto* perchè Dante lo mostra a noi *a viso aperto,* in atto di fierezza sicura: « dalla cintola in su, dritto »; di Francesca crediamo la pietà, il dolore e l'amore per quel verso che di amore, di dolore e di pietà è nutrito: « se fosse amico il re dell'Universo.... »; la ferocia di Ruggeri noi la crediamo, per l'orrore dell'atto di Ugolino: « la bocca sollevò dal fiero pasto.... ». — Ma un gesto scultorio di Tibaldo de Sangro io non so citarlo. C'è un momento, vero, nell'alterco dei due fratelli al primo atto. Ma dopo quell'alterco Tibaldo doveva uccidere - subito. Seguitare a lamentarsi, per un'anima debole, vale inutilizzare e annientare ogni energia ed ogni decisione. Questa è regola costante. Tibaldo potrebbe essere un'eccezione: ecco quel che bisognava *mostrare* per sottrarlo alla regola comune. Un altro suo gesto è dopo l'uccisione della moglie: ma quello diviene elemento coreografico, travolto dalla falsità psicologica che rende puerile Gigliola in quel momento.

Io non ho modo ora di esaminare partitamente anche i personaggi minori della tragedia. Anche dei principali, sono costretto, pur troppo a indicar solo gli elementi di giu-

dizio, lasciando la prova delle mie parole al discernimento del lettore che conosce la tragedia. Ma la vacuità di tutti potrebbe esser facilmente dimostrata. Ricordate, nel momento acuto del terzo atto, la esclamazione di Simonetto: « una punta... un ferro » ecc. ecc.? Non semba il leopardiano, e più sincero se non più bello: « l'armi qua l'armi, io solo combatterò, procomberò sol io? ».

* * *

Perché l'inconsistenza dei personaggi è pur causa della bruttezza dei versi. Francesco Pastonchi ebbe a citarne molti nel *Corriere della Sera* che, trascritti senza la loro divisione metrica, sembravano brutta prosa. Sì, che egli concluse per la mancanza di ogni veste lirica decorosa che salvi la deficienza del dramma. Ora io credo che *tutta* la deficienza del dramma sia nella deficienza dei versi. In ogni tragedia i personaggi prima che creature vive sono, per dir così, movimento lirico nell'anima del poeta. Ciò spiega il predominio assorbente che in ognuna di esse v'è di una speciale facoltà spirituale. Nessun uomo, nella vita, è forse così geloso come Otello; nessun uomo è così perverso come Jago: ma in tutti gli uomini, allo stato subcosciente, vivono contemporaneamente la gelosia di Otello e la perversità di Jago. Nella tragedia il poeta trae dai sotterranei dell'anima le figure vive che di quelle passioni si nutrono. Si potrebbe dire che, in ogni tragedia, è unico, fondamentalmente, l'attore: il cuore dell'uomo è protagonista. E quasi a dimostrare la fusione dei personaggi reali in questa unità ideale, i greci fecero centro delle loro tragedie il coro. Il coro, che non è voce di uomini, ma è la voce dell'uomo. Astraendo dalla realtà, il coro riassume nel suo impeto tutte le passioni umane, al di sopra di ogni voce della natura, di ogni avvenimento; e balza e irrompe vittorioso dall'impeto della sinfonia. Chi non ricorda il coro della *nona sinfonia* di Bethoven? Ma come facilmente in noi le passioni sono a contrasto, così si spiega la frequenza del contrasto nelle azioni drammatiche, e spesso la sua *opportunità* come esponente della vita tragica dei personaggi. Ora il d'Annunzio, prima della *Figlia di Iorio*, non aveva mai saputo compenetrare il contrasto scenico col suo movimento lirico. In sé aveva veduto una statua: ma sapeva soltanto descriverla. La sua era un'arte di calco. Il rilievo era spesso perfetto, se bene dentro la maschera fosse vuota: ciò spiega l'importanza artistica della didascalie dei suoi drammi: ciò spiega perché, non a pochi, la sua *Città morta* parve più bella nelle pagine descrittive del *Fuoco* che nel testo della tragedia. Né questo diminuiva l'artista. Era anzi, proprio per questo, banale e inesatto dire delle sue tragedie che si salvavano soltanto per lo splendore della forma. — Questa volta gli è accaduto fondamentalmente lo stesso. Se non che egli aveva nelle orecchie le lodi alla semplicità stilistica della *Figlia di Iorio*. In quella tragedia il segreto della semplicità era appunto la perfetta fusione tra movimento lirico e contrasto scenico. Vista in sé la statua, il poeta aveva saputo modellarla. Questa volta, vista la statua non ha saputo modellarla e, per desiderio di riuscir semplice, non ha voluto descriverla. Ecco la ragione dei brutti versi. La sua arte è stata un calco mal riuscito. Nella parte cava reca l'impronta d'una scultura che egli aveva veduta bella, ma la parte convessa non ne disegna il rilievo. Così alla tragedia manca ogni vita interiore ed ogni vita esterna.

E questo era necessario dire al poeta della *Figlia di Iorio*. Prima della *Figlia di Iorio* poteva esser bello e necessario amare il Poeta per le sue belle pagine, dimenticando le altre. Dopo il suo capolavoro non più. È necessario dirgli qual'è la grandezza di lui che noi d'annunziani — noi giovani — noi italiani — in lui ammiriamo. È necessario dirgli qual'è il ramo della sua opera che sarà fecondo di nuovi germogli domani. È vero che la parola ultima è ai posteri. Va bene che anche in questa tragedia i posteri potranno trovare le parole più pure, le più tipiche per l'opera complessiva del Poeta, le più alate per il loro sogno. Ma è bello e piacerà forse al d'Annunzio che anche noi gli diciamo per quali pagine, per quali parole, per quali sogni, noi che da lui ci partimmo, amiamo in lui un grande poeta d'Italia.

MARCELLO TADDEI.

Gli amici dell' Hermes *tengono anch' oggi, come hanno sempre tenuto, a conservare intatta l'individualità del loro pensiero.* Hermes *è un campo libero di discussione,*

non un pareggiatore di cervelli e di anime. È naturale che, concordi su certi giudizii e su certi atteggiamenti di giudizio, i redattori della rivista abbiano poi su altri punti diversità più o meno profonde d'opinione. Alcuni amici dell' Hermes, *pur compiacendosi anche in questo articolo dell'agilità d' ingegno del loro collega, sono ben lontani, nonostante, di accettarne tutte le argomentazioni e tutte le conclusioni; e più lontani forse da seguirne l'intonazione.*

Per la facciata di San Lorenzo a Firenze.

Il 7 Gennaio del 1899 il Circolo degli Artisti di Firenze inaugurava una mostra del più grande interesse: erano le riproduzioni dei disegni eseguiti da Giuliano da San Gallo, Michelangiolo, Andrea ed Iacopo Sansovino per la facciata della Basilica dedicata al martire cristiano, e che Leone X voleva compire a maggior gloria della sua famiglia e del suo regno di magnificenza: era un modello in legno che si diceva condotto sotto la guida del Buonarroti, erano l' infelice prova settecentesca di Paolo Posi e quella migliore, ma disadatta, di Emilio Marcucci, che apparivano al pubblico come una lunga serie di tentativi infecondi, che solo potevano spingere i moderni a riprender l' idea degli antichi con nuovi mezzi ed intenti.

Di fatto, quasi subitamente si costituiva un comitato che il 5 d'Aprile dell'anno 1900 bandiva un concorso nazionale con un manifesto che portava queste saggie parole: « Esistono tuttora e si conservano nelle pubbliche gallerie molti progetti e bozzetti per la facciata della R. Basilica di S. Lorenzo in Firenze, eseguiti successivamente dai primi del Cinquecento fino ad oggi. Ma coi criteri che ora prevalgono in fatto di lavori da eseguirsi sopra antichi monumenti, non sarebbe possibile di mettere in opera alcuno di quei progetti per due ragioni. »

« 1° Perché nessuno di essi tien conto delle linee organiche interne ed esterne del mirabile edificio ideato dal Brunelleschi ed eseguito dai suoi discepoli. »

« 2° Perché quei progetti (varii dei quali bellissimi in sé, astraendo dalla loro destinazione) non sono così sviluppati, che per eseguirne qualcuno non occorra rivolgersi alla interpretazione di qualche architetto moderno. »

« Perciò la naturale e doverosa riserva nell' occuparsi ancora di un soggetto, cui hanno consacrato i loro studi Michelangiolo e Giuliano da San Gallo, viene ad esser corretta dal pensiero che presumendo di sviluppare e di completare i loro disegni, si mancherebbe ed essi di rispetto molto maggiormente che non ricominciando a studiare di nuovo il problema. »

Le vicende del Concorso son note: Tra i cinquanta concorrenti sette ne furono scelti per una seconda prova, e di questi Cesare Bazzani fu giudicato il migliore.

Or mentre tutti attendevano che si compisse il desiderio che aveva mosso artisti e cultori a bandire un concorso che può annoverarsi tra i meglio riusciti in questi ultimi cinquant' anni, ecco un componente della giuria, un uomo illustre per opere pregevoli e noto per la sua competenza e dottrina, Marcel Reymond, fare dalle colonne del *Marzocco* (27 Agosto 1905) una proposta della quale abbiamo tutto il diritto di meravigliarci oltre ogni misura.

Di tale importanza è la cosa che noi ci sentiamo il pieno diritto di discutere l'operato dell'uomo più ancora che le parole del critico.

Noi dunque non riusciamo a comprendere come si possa per ben due volte accettar di far parte della giuria di un concorso a pochi mesi dalla cui decisione si pensa a scrivere: *Peraltro questo concorso non sarà stato inutile. Si può anzi dire che esso sia necessario. Poiché avrà dimostrato che occorreva rinunziare definitiva-*

mente alla speranza di risuscitare lo stile del Brunelleschi e di trovare una facciata per S. Lorenzo che si avvicinasse a quella ch'egli aveva disegnato.

Così dunque l'opera lunga e laboriosa di sette architetti — anche tralasciando gli altri moltissimi — ai quali si era richiesto una nuova prova, doveva servir solo per esperimento accademico e portar solo ad una convinzione negativa? E perché l'illustre critico francese non ci disse tutto questo dopo il primo concorso? Forse dovette attendere il resultato del secondo, per persuadersi di quello che con tanta sicurezza oggi sostiene?

Né basta: Il Reymond, accettando di far parte della giuria di un concorso che nel programma portava le parole riferite più sopra, ed al quale egli sottoscriveva implicitamente nell'atto stesso che acconsentiva ad esercitare l'uficio di giudice, alla distanza di cinque anni dimentica o finge di dimenticare quanto aveva un tempo approvato, e con rara disinvoltura, prima in una riunione alla *Leonardo*, poi nel *Marzocco* porta avanti il nome di Giuliano da S. Gallo e ne sostiene con calore degno di miglior causa uno dei disegni, aggiungendo: *Con l'eseguirla noi non daremo più vita ad una di quelle raffazzonature che hanno la colpa di esser senza bellezza, di non aver alcun significato, di non rappresentare alcuno stato sociale, né alcun pensiero di artista.*

Tutto questo ci dice il Reymond a pochi mesi da un giudizio che non era stato invero così duramente severo coi disegni dei sette architetti, e dopo che egli, anche in seno alla commissione, aveva avuto alte parole di lode per Cesare Bazzani.

Ma all'operato dell'uomo non occorrono lunghi commenti, e passiamo alla parola del critico e dello studioso.

Chi, senza alcuna prevenzione, osservi i sei disegni che di Giuliano da San Gallo ci rimangono ancora, e li consideri nel loro complesso prima di esaminarli singolarmente, non può tardar molto a convincersi di essere dinanzi a delle *esercitazioni*. Esercitazioni meravigliose per vivacità di concezione, per agile eleganza di composizione e di svolgimento, che offrono — come è noto — ora due campanili inalzantisi arditamente ai lati del corpo centrale; ora un arco romano, che occupa tutto l'ordine inferiore, o sovraccarico di bassorilievi e di motivi ornamentali puramente classici, o mal adattato allo scopo con un curioso connubio di elementi religiosi e profani; ora composizioni più semplici con tre porte e tre finestre, divise però da colonne marmoree.

Nel loro insieme i sei schizzi fanno pensare a quei prospetti posticci che si adattavano alle facciate incompiute e disadorne, in qualche ricorrenza; e Santa Maria del Fiore portò a lungo le tracce di tali decorazioni frettolosamente eseguite per nozze principesche: prospetti che gli autori non cercavano di adattare allo stile dell'edifizio preesistente, ma piuttosto al gusto del loro tempo ed alla solennità e magnificenza della cerimonia.

Né lontano da questo giudizio era Clausse, il più autorevole studioso dei San Gallo, quando — parlando di questi disegni che Giuliano, vecchio, stanco e malato fece più per ossequio devoto alla famiglia dei Medici che per volontà artistica — aggiungeva:

« L'abbondance et la varieté de son imagination lui sugérèrent un nombre étonnant de projets différentes.... En générale, les dessins ou projets de Giuliano da S. Gallo sont des productions architecturales un peu confuses ou la sculpture joue un rôle presque dominant: statues dans des niches, statues sur des piedi-

staux, sur des frontons, sur des balustrades, bas reliefs un peu partout, donnant l'aspect du mouvement plutôt que de la richesse; *on est en droit de se demander si c'est bien là ce qu' il eût été convenable de faire pour revêtir la façade du temple grandiose et sévère costruit par Brunelleschi.* Quelque fois San Gallo ajoute même à son monument des clochers gigantesques; *ces dessins sont des compositions décoratives plutôt que de réels projets.* » (1)

Né diversamente giudicava il Supino, un anno più tardi, dei sette *progetti* « nei quali — diceva — l'architetto ci ha lasciato la prova della sua varia fantasia. Fantasia appunto diciamo, perché tutti ci appariscono ben poco in rapporto col carattere che l'edifizio aveva ormai assunto per opera dei seguaci del Brunelleschi, ma più che altro rispondenti al sentimento personale dell'artista; sentimento, come abbiam detto, comune agli architetti di quel periodo, che senza preoccuparsi tanto delle fame preesistenti, amavano far comparire nell'opera nuova tutta la loro abilità. » (2)

Ora questo carattere di irrealtà, comune ai sei disegni ed eccettuato in alcuno di essi, si riflette anche su quello che ha potuto offrire modo e mezzo di discussione — per gli altri non sarebbero state necessarie troppe parole — e che al Reymond è sembrato degno del Brunelleschi.

Ma non starò a ribattere capo per capo tutte le asserzioni dell' illustre critico che ha fatto sfoggio di una straordinaria agilità di pensiero e che nessuno avrebbe creduto così àbile nelle evoluzioni di una ginnastica pericolosa: Maffio Maffii nel *Giornale d'Italia* ed Ugo Ojetti nella *Vita* hanno risposto compiutamente. Né ripeterò col Supino che da quei disegni manchevoli è impossibile avere uno *sviluppo* senza modificazioni, come giudicarono pure i compilatori del manifesto con cui fu bandito il concorso.

Forse non avrei parlato neppure dell' idea del Reymond, e ne avrei incolpato un momento di malinconia estiva — è una stagione così traditrice l' estate — se non si fosse fatto troppo rumore e schiamazzo attorno alla cosa, e se la strabiliante proposta di un solo non avesse minacciato di divenire l' opinione di alcuni.

Fortunatamente son molti gli avversari dei pochi *Sangallisti*, ed il Marzocco stesso, con la sua abituale larghezza, ha accolto gli articoli del Chiappelli e del Corcos decisamente contrarii all' idea del Reymond. Ed oggi, mentre il Supino rimane fermo nell'opinione espressa or è qualche anno, il Geymüller, che il critico francese chiamava il suo *appoggio più prezioso*, diserta le file, e, nuova sibilla, parla oscuro di una sorpresa — non sappiamo quanto gradita — ch'egli ci vuol preparare. Così che non so comprendere come André Michel nel *Journal des débats* abbia potuto scrivere con quella *padronanza* che delle cose nostre ostentano gli amici latini: « Le projet de Marcel Reymond — ou plutot de Giuliano — combattu par quelques-uns, a été accueilli en somme avec faveur; des hommes comme Beltrami et Boito lui ont donné leur adhésion, et je crois savoir que dans le Parlement même, des concours influents ne lui manqueront pas... Nous verrons la suite. »

In quanto a Luca Beltrami e Cammillo Boito, attendo con Ugo Ojetti il loro parere, invidiando al collega dei *Débats* la primizia.... Ma più che dei due illustri critici ed architetti vorrei conoscere l' opinione dei componenti la giuria di questo disgraziato concorso.

---

(1) G. Clausse, *Les San Gallo*. Paris, Leroux, 1900. Vol. I, pp. 261-262

(2) *L' Arte*, anno 1901, pag. 248.

Perché tanto silenzio e tanta ritenutezza? perché non una parola sull'operato del loro collega? Il prof. Bartolini ha parlato con troppo riserbo; e gli altri?

Almeno ci dicano questo: sono proprio sicuri che, se il Sangallo si fosse presentato la prima volta col suo famigerato disegno, lo avrebbero proposto per la seconda prova?

* * *

Ma dopo tanto parlare e discutere, a noi italiani rimarrà sempre l'onta di non aver fatto che un'accademia; perché pur troppo i *soliti nipoti dei nostri nipoti* si troveranno forse a bandire un nuovo concorso.

Né noi sapremo lamentarcene. Già altra volta, per il San Francesco di Siena, dicemmo quanto abbiano di suggestivo le facciate incompiute; e di questo parere son molti: il Supino dei nostri, il Melani fra i *Sangallisti*.

Perché non ci potremmo accordare in questo?

Ne andrebbero salve la morale e la coerenza: oggi non abbiamo da farne spreco.

N. T.

Mirella.

Questo fresco e delizioso poema scaturito dalla fantasia di Federigo Mistral or sono circa quarantacinque anni, si rinnovella oggi « di novella fronda, » vestendosi di veste italiana per opera di un traduttore di gusto: Mario Chini. Il sorriso e il dolore della bionda fanciulla del Rodano già varcarono i Vosgi ed il Giura ed ebbero una grand'eco anche in terra germanica, grazie alla versione del Bertuch. Non più addietro dell'anno passato, Celestino Barallat y Falguera li ricantò al cuore e all'immaginazione degli spagnoli. Cosicché Federigo Mistral non potrebbe oggi ripetere più nella sua strofe ben sonante:

Canto una giovinetta Provenzale.
. . . . . .
Era una contadina e, a quel che pare,
fuor della Crau ben pochi ne han sentito parlar.

Non solo dai bigattieri e dai marinai e dai pastori di quella terra desolata che il mare e le bocche del Rodano inutilmente bagnano colle loro onde turchine, è oramai conosciuta Mirella; ma i popoli più diversi la risognano nella loro immaginazione e, così risognata, la amano.

La storia di Mirella — oramai, dopo la traduzione del Chini e dopo gli articoli numerosi che i giornali anche non letterari le hanno dedicato, tutti gli italiani colti la sanno — non è che la storia di un amore agreste, perduto tra gli ondeggiamenti bigi dei salici e quelli biondi del frumento maturo. Ma dalla Crau assolata salgono, come da un mondo mitico ancora popolato di divinità possenti, eroi, fantasmi, maghi, santi, misteriosi influssi di credenze e di leggende che affocano del calore della loro fiamma, ora benevola ed ora maligna, quel semplice e virginale amore di creature semplici e buone.

Molte qualità poetiche ci piacciono singolarmente in questo poema che sembra scaturito spontaneo, per virtù naturale, come un fiore fatto di grazia, di febbre, di forza, dalle sassose praterie della Crau e della Camargo. Anzi tutto un senso vasto e gagliardo della campagna e del mare; senso novissimo ed oltremodo originale, ugualmente distante da quello che ci comunicano le rappresentazioni classiche

della natura, come da quello proprio delle rappresentazioni romantiche: i miti pagani (ancor vivi e forti per tutta Provenza come le edere che verdeggiano sui suoi magnifici monumenti augustei) e le leggende della prima età del Cristianesimo si fondono in una rappresentazione unica ed in un medesimo ritmo di vita, con i fatti e le contingenze della realtà quotidiana. La terra che mette fronde e la terra che partori dei ed eroi, è la stessa. Ogni vaccaro, ogni sbozzolatrice, ogni navalestro di quelle lande ove il sole impazza e di quel mare ove sempre impazzano i Venti, parla con ugual fede dei giganti domati da Ercole nella Crau, dei teschi di quei vinti divenuti ciottoli, delle tre Marie che giunsero una volta dalla terra di Cristo su una leggera barchetta a consolare con la parola e col miracolo i provenzali, delle maghe che appestano i filugelli e seccano i grappoli sulla vite e guariscono l'amore, dei vincitori agli agoni annuali di Nimes, degli antichi ammiragli dei re capeti e dei non meno intrepidi bufolari dell'oggi.

Com'ebbi già a dire altrove, non v'è in questa poesia nessuna stonatura tra la realtà e il sogno; perchè dissidio non v'è tra l'una e l'altra nella vita che la poesia rappresenta. L'uno è l'epilogo necessario dell'altra. Il destino dell'uomo è accanto all'azione dell'uomo; l'amore è contiguo alla morte, il gesto e la voce son tutt'uno con la passione, come la fantasia è tutt'una col vero. Se un uomo ha commesso un delitto, il mondo della sua pena e della sua eternità si sostituisce senza passaggi repentini al mondo delle sue male opere. Così avviene d'Elzeare, il bovaro che Mirella non ama, il feroce bovaro che le ferisce in rissa lo sposo, e lo abbandona nella notte.

La versione di Mario Chini è quanto mai felice. Il giovine poeta ha voluto vivere anch'egli in Provenza, per accordare la sua immaginazione e il suo gusto con quello della vita che doveva riprodurre. Cosicchè non è stato freddo e meccanico interprete di parole, ma ricreatore di stile e d'anime.

Ricreatore di stile per quanto egli poteva, si capisce. Perchè non bisogna certo dissimularci che il sapore intimo caratteristico del poema provenzale, anche tradotto, e ottimamente, in italiano, vale a dire nella lingua che più gli è affine, perde leggermente quel tono di grandiosità a cui pur s'accompagnan così bene, nell'originale, la grazia e la delicatezza dei personaggi poetici.

Oltre cotesta del resto non grave impressione di pallidezza che qua e là ci danno alcune strofe d'intonazione più tenue, occorre rilevare qualche cosa intorno al metro. Il Chini ha voluto mantenere la strofe del poema nella sua intera struttura originaria. E in questo ha avuto, secondo me, torto. La strofe mistraliana è inimitabile, specialmente nel nostro linguaggio. Quelle due rime piane seguite da una tronca alla quale tengon dietro tre rime piane conchiuse da un'altra tronca, dànno al periodo metrico un carattere vario e un tantino scapigliato, Ma non disordinato, perchè le due rime tronche d'ogni stanza, costituendo la maggiore arsi e la estrema tesi del periodo, lo stringono abbastanza bene sotto la loro signoria. Ora, questo sapiente dominio della rima tronca sull'andamento della strofe, va completamente perduto, in italiano. La ragione di ciò è molto semplice: la lingua italiana, povera di suoni tronchi, non è fatta per somministrarne una gran varietà a momenti ritmici determinati. Altrimenti v'è pericolo di cadere in interruzioni e in discordanze musicali che spezzano svisano sciupano l'armonia squisita dell'insieme; come questa:

E i tre uomini, spinti da un pensiero,
in men che dico, lasciano il sentiero;
poi, tutti e tre, curvandosi e stendendo il pastran,

gli fanno un letticciuol come che sia,
ed a braccia di là lo portan via,
incamminandosi alla masseria
de' Bagolari, ch'era la masseria più a man.

La poesia nostra acquista subito un'attitudine sciatta e volgare, quando deve sforzare le frasi ed i costrutti per stillar dalle loro movenze suoni tronchi; volgarissima poi, quando essa tronca insistentemente ed arbitrariamente parole che sono piane per loro natura.

Il Chini ha messo in opera un vero spavento d'abilità per velare lo sforzo e smussare le dissonanze; ma non giurerei che ci sia sempre e sempre bene riuscito. Basta però quel molto in cui è ottimamente riuscito, per essergli grati non come a un interprete, ma come a un vero artista.

M. M.

La difesa del Classicismo durante e dopo il Convegno di Firenze.

I nostri lettori conobbero dai giornali politici i resultati del Congresso fiorentino per la riforma della scuola classica, promosso dalla « Società italiana per la diffusione degli studi classici. » Seppero che le poche ma laboriosissime adunanze riuscirono ad un'affermazione solenne dei diritti della antica cultura nella nostra vita nazionale. Seppero che le discussioni s'innalzarono molto al di sopra dei confini modesti della scuola secondaria, e mirarono ad un vero e proprio ringagliardimento e ritempramento nel carattere nello spirito nell'ingegno degli italiani. Seppero anche — *in cauda venenum* — che un numeroso gruppo di professori, pur non sospetti difensori del classicismo, fece approvare dal convegno, ad esigua maggioranza, un ordine del giorno così concepito:

« Il Convegno, confermando i voti già fatti perchè sia mantenuta e afforzata la scuola classica attuale, senza attenuare in questa il greco e la matematica, e senza alcun tentativo di scuola unica;

non contrasta l'istituzione, anche per via d'esperimento, di altri tipi di scuola secondaria, in cui abbiano maggiore importanza lo studio delle lingue moderne e le scienze;

e non esclude che i varii tipi di scuola secondaria, debitamente organizzati e messi in armonia fra loro in modo da rispondere agli alti fini della cultura nazionale e da permettere, dentro certi limiti, il passaggio dall'uno all'altro, possano aprire la via ad ordini superiori di studi. »

Dimostrai già in un articolo pubblicato dal *Mattino* di Napoli (1 ottobre) come quei professori, senz'accorgersene, tradissero così lo scopo per cui erano convenuti al congresso e dessero contro la loro stessa intenzione un'arma pericolosa in mano agli avversarii del Classicismo. Non intendo ripetere qui ciò che dissi altrove. Mi piace soltanto rilevare come le discussioni sollevate dal congresso e riaccese proprio in questi giorni dal lungo scritto dell'ex-ministro Orlando, scritto comparso sulla *Nuova Antologia*, abbiano convalidato ancora più fortemente la mia interpretazione e messi a nudo appunto i gravi pericoli cui la dabbenaggine dei fautori di quel famigerato ordine del giorno volle esporre — come avevo predetto — la scuola classica.

L'on. Orlando, difendendo la sua riforma del 1904, nella quale accordava agli alunni del liceo il diritto di scegliere tra il greco e le matematiche, trova buon gioco in quell'ordine del giorno Festa, Rosadi, Ceccaroni, ecc. Perchè l'ex-ministro, a questi che pur votarono unanimi con gli altri contro l'opzione fra greco

e matematica, ha l'aria di fare osservare: — Signori miei, voi m'avete gridato la croce addosso in nome dell'efficacia educativa del classicismo altamente inteso, perchè concessi quella facoltà di scelta che non approvate. Ora, sempre in nome della cultura classica, volete allontanare da questa medesima cultura la maggioranza di coloro che, pur senza di essa, potrebbero — lo dite voi stessi — arrivare ottimamente ad esercitare i più alti uffici sociali. E allora in che consiste, di grazia, l'attitudine del classicismo a formare e rafforzare le intelligenze ed il carattere della nazione, attitudine che voi prima apertamente proclamate e poi implicitamente negate? Chi tra me e voi ha più fede, in sostanza, nell' insegnamento classico? Io che aprivo fin dal liceo le porte della scienza a giovani i quali avrebbero pur sempre, almeno durante sei interi anni, avuto modo d'assorbire gli elementi vitali di una preparazione classica, oppure voi i quali aprireste senza esitanza le porte della vita e della società anche più alta a giovani affatto digiuni di quegli elementi vitali? Ma per caso, signori miei, dite un po' francamente, avreste in fondo in fondo, malgrado le vostre belle parole, la convinzione intima che il classicismo, come elemento costruttivo dello spirito, non sia poi vitale un accidente?

Il ragionamento dell' ex-ministro dell'istruzione — s'affretta a dichiararlo anche Ugo Ojetti nell' *Illustrazione italiana* — non fa una grinza. Infatti, dato l'atteggiamento dei professori che hanno fatto precipitare alla fine il Convegno di Firenze in una poco intelligente contradizione, l'on. Orlando, se non altro, è stato d'una logica senza ambagi.

E la conclusione di tutto ciò quale sarà, per il gran pubblico d' Italia? Una sola, e facile a dedursi; una sola, e pur troppo assai diversa da quella cui intendeva arrivare il Convegno di Firenze: il pubblico italiano diverrà ancora più scettico quanto ai benefici effetti del Classicismo nello svolgersi della nostra vita moderna; ne prenderà nuovo pretesto per dichiarare la perfetta inutilità dell' antica cultura; rafforzerà in cuor suo il disgraziato convincimento che lo studio della letteratura ellenica e romana sia ufficio di specialisti eruditi, non dovere di un popolo intraprendente e intelligente.

Anche una parte della stampa italiana tende a indurre il paese in quest' ordine di idee. E dire che noi siamo ancor più fortemente persuasi che la grandezza dell'Italia nuova non sarà virtù e non sarà neppure vera grandezza, se non a patto che essa ritrovi nel mondo classico — come il figlio ritrova nella sapienza del padre la sua propria coscienza — i modi e le forme per vivere, per dirigere, per intensificare l'avvenire!

Quando scrissi che il Convegno di Firenze avrebbe col tempo fatto vedere d' essere stato autofago, non credevo che gli avvenimenti m' avrebbero dato così presto ragione.

M. M.

Populus sapiens, gens magna.

Dal Convegno fiorentino scaturì, però, per grande sorte, un' idea veramente larga e luminosa che compensa ad usura l' autofagia dei professori modernisti: l' idea dell' *Unione nazionale per la cultura e il rinnovamento civile del Paese.*

Lanciata da Andrea Torre a Firenze, e da lui validamente sostenuta nel bel discorso ch'egli ha pronunciato or è qualche giorno a Milano, inaugurando la serie di conferenze all' Università popolare, credo sarà per essere fecondissima di risultati nella vita morale ed intellettuale del popolo italiano.

L'istruzione non è diffusa nelle masse come dovrebbe; e là dove è riuscita a

penetrare, s' è rivelata debole di forze e inefficace d' impulsi. Nelle alte classi, dov'è più diffusa, ha un carattere così formalistico e un colore sì pallido, che non può dare alcun alimento alla vita sociale. Lo Stato è o tardo o inadatto o incapace a provvedere a questi mali; e l' iniziativa privata che dovrebbe corroborare quella dello Stato, è in Italia timida e senza alcuna energia attiva. È necessario dunque che il paese si svegli e provveda a sè stesso. Si tratta della sua vitalità, della sua forza, della sua funzione nel mondo moderno.

Tale intensificazione nella cultura verrebbe a dare in buon punto un orientamento morale agli spiriti e agl' intelletti vivi della nazione; e oggi, scemando il valore attivo della morale religiosa sulla gran massa della nazione, tale orientamento verrebbe a rinsaldarne la coscienza e a ridestare molte delle sue virtù antiche, deviate o sopite. Cesserebbe non indubbiamente, almeno in gran parte, quello sfruttamento dell' ignoranza di cui oggi si valgono i partiti estremi per assottigliare l' energia civile e politica del nostro popolo; questi insomma deve avere della vita un concetto ben superiore a quello in nome del quale combatte adesso, dietro la guida cieca del positivismo progressista.

L'idea magnifica d' Andrea Torre non rientra in quell' ordine di rapporti intimi e di connessioni profonde tra le attività scientifiche e le attività filosofiche, tra quelle politiche e quelle artistiche, rapporti e armonie con il riconoscimento delle quali noi dell' *Hermes* abbiamo sempre contemplato e giudicato il mondo, gli uomini, la storia, l'arte, la vita?

M. M.

Per un eroe dantesco.

Con non piccolo compiacimento, tra la vana gazzarra dei *piefermisti* e dei ricercatori del *veltro*, noi vediamo portarsi, sia pure indirettamente, qualche raro contributo allo studio estetico della Commedia.

Da poco Domenico Guerri (1), con accurata ricerca ed indagine acuta, ha dato una nuova interpretazione delle tormentate parole di Nembrot:

Raphael mai amec zabi almi,

ch' egli con validi argomenti dimostra suonare con ogni approssimazione:

Genti, e che? abbandonate il gran lavoro?

Forse non ci saremmo occupati di questa interpretazione, se il suo valore si limitasse alla risoluzione di una delle tante vane e vuote quisquilie dantesche; ma a chi del poema intende la meravigliosa forza rappresentativa, non potrà sfuggire l' importanza di tale spiegazione che viene a compiere e meglio delineare la figura del dominatore biblico della terzina del Purgatorio:

Vedea Nembrot a piè del gran lavoro
quasi smarrito, a riguardar le genti
che in Sennaar con lui superbe foro.

Il grido che la pietra non avrebbe forse potuto esprimere, aveva Dante fatto innalzare all'eroe che troppo presunse: non grido di meraviglia per la vista dei due poeti, ma grido di dolore ripetuto di continuo, con ossessione instancabile, sul baratro infernale: furon quelle le parole confuse dette nell' istante di *smarrimento* e che risuonano nella bocca dell'uomo vinto e non domo che sembra stupirsi dell'abbandono dell'opera grande grande, anche nella stessa rovina.

N. T.

(1) Domenico Guerri, *La Lingua di Rembrot*, Prato, Fratelli Passerini, 1905. (Estratto dal *Giornale Dantesco*).

Il pensionato della gloria.

Dunque pare proprio che l'Italia o, almeno, se non tutta l'Italia, la Sicilia, e, se non tutta la Sicilia, certo la città di Catania, ovvero più esattamente una parte degli studenti catanesi, vogliano persuadere lo Stato che non si può non conferire oramai a Mario Rapisardi quella stessa pensione d'onore che il paese, *quasi* unanime, decretò a Giosue Carducci.

Questo *quasi* e quella proposta dei giovani catanesi, considerati l'uno accanto all'altra, ci offrono molte utili considerazioni da fare: anzi tutto ci dimostrano una volta di più che l'Italia è un paese essenzialmente filantropico e caritatevole, poichè se esita a regalare dodici miserabili fogli da mille al suo poeta nazionale, sarebbe però incline, dopo aver consumato quel sacrificio, a farne uno più grosso ancora, istituire cioè una specie di ospizio per la vecchiaia, aperto ai poeti che pullulano entro i confini della nazione. Un dono, anche se modesto, fatto a un grande: che sperpero di danari! Ma un caritatevole rifugio, un grande rifugio ai poeti ciechi di fantasia, storpi di stile, zoppi di metrica, idropici di pensiero: che opera degna!

In secondo luogo, l'Italia farebbe anche veder chiaro di essere veramente una madre verso i suoi figli. Una madre modello deve amare ogni suo pargolo con pari amore, è giustizia sacrosanta. Se uno è più robusto o un altro ha più ingegno, povera madre, a lei che importa? Anzi, al rampollo rimasto rachitico e a quello cresciuto su melenso ella cercherà di soffiare il naso con più garbo, di risparmiargli le busse e di mettergli nella scodella la minestra più sostanziosa.

Così la nazione italiana interpreta ed esercita, non da matrigna, il suo dovere di equità. Perchè segnalare anch'ella fra tutti gli altri il figliolo sano, gagliardo, possente, ammirato? Perchè premiare soltanto il maggiore? Se a lui dà quattro soldi per la sua bravura, non è giusto ch'ella ne regali sei agli altri i quali hanno bisogno delle pasticche di lichene?

Gli studenti catanesi hanno fatto bene a ricordare alla nazione italiana questo suo ufficio di protettrice di mediocrità, di senilità e di storture. E la nazione italiana, madre premurosa nell'esercitare la carità, ha lesinato i soldi di premio al figliolo sano, gagliardo, fiero, possente, ma finirà per comprare le grucce e le pasticche ai figlioli infermicci.

La fama, la grandezza e la forza hanno a questo modo gli stessi diritti dell'invalidità. Il tempio della Vittoria doventa un ospedale per tutti i decrepiti della poesia e delle arti; l'ara d'Apollo si trasforma in cassa di previdenza e le infule del dio serviranno da bende e da filacce pei cancerosi.

Se, offerto a Giosue Carducci nel giorno in cui la sua lira sonante è stata appesa per sempre alle sacre pareti, il tributo d'Italia costituiva davvero un solenne conferimento di gloria, quando esso sarà esteso di grado in grado a tutti i più umili manovratori della penna, il tributo diverrà un'elemosina, l'istituzione una beneficenza, e la gloriosa pensione sarà ridotta un pensionato della gloria.

M. M.

* * *

M. Porena. *Che cosa è il bello? Schema d'un' estetica psicologica.* – Milano, Hoepli, 1905.

Di quanti hanno avuto occasione di scrivere di questo libro, nessuno, io credo, ha riconosciuto nell'autore un innegabile merito nello sforzo sovrumano di parlare per le cinquecento pagine dell'elegante volume — con una ricchezza di titoli e sotto titoli, di corollarii ed

appendici, da fare invidia al più consumato trattatista — di cose che gli erano nuove del tutto; nessuno ha saputo essergli grato di qualche momento di buon umore.

Io non mi dilungherò troppo a parlare di questa « estetica psicologica », ché troppo dovrei dire, con quanta sodisfazione dell'autore non so; ma andrò piuttosto toccando qua e là qualche punto, a seconda che le *amenità* mi sembreranno più degne di nota. Né mi si accusi di eccessivo rigore; perché, cominciando dalla definizione del bello, come potremmo prender sul serio chi ci viene a ripetere oggi, facendo eco alla « coscienza comune », che « il bello è quello che piace » o meglio « ciò che piace all'anima come pregio obiettivo »?

Anche tralasciando il secondo ghirigoro, e non discutendo chi debban essere quelli a cui *piace il bello*, noi possiamo domandare al signor P. se dinanzi al Prometeo Legato od al Colleoni egli ripeta il *mi piace* della *coscienza comune*, così come un buon mercante di salumi farebbe per un romanzo di Carolina Invernizio o per un gesso della Lucchesia; e domandargli ancora se con tal frase osi immischiare così direttamente il suo *io* con quelle grandezze.

Ma il nostro tien molto alla *subbiettività del gusto artistico* cui dedica anzi uno dei corollari (pag. 387); e così di continuo vi si indugia e vi ritorna su, da uscire in affermazioni come questa: « La situazione del S. Antonio del Morelli, che è drammaticissima per un buon monaco, può far sorridere il mondano, che non chiederebbe di meglio che trovarsi in quella posizione medesima » (pag. 142).

Dopo una *confessione* di tal fatta, non mi meraviglierei di veder il P. far parte di una giuria internazionale di qualche esposizione avvenire.

Dunque, per lui, solo frati o monache potranno intendere la delicatezza squisita della Vergine nelle annunziazioni dell'Angelico, e solo il più corrotto e sguaiato libertino gustare le fini eleganze dell'*Hermaphroditus* del Panormita. Andando di questo passo, dovremo limitare la nostra attività critica a seconda delle inclinazioni, fino ad avere studiosi e dilettanti di cose serie e non serie; anzi e dell'une e dell'altre si istituiranno cattedre universitarie, con nuovo discernimento ed a consolazione di molti.

Ma tiriamo avanti, e come faremmo col paziente giumento del tradizionale venditor di terraglie (in Toscana lo chiamano *il ciuco del pentolaio*), fermiamoci dopo non molti passi. A pag. 185 l'A - con quella sua tal competenza - comincia a parlare dell'arte, affermando ch'essa « è produzione volontaria di bellezza, intesa a ricolmare le insufficienze del bello che la natura offre all'uomo ». Io non credo che mai, in tante poche parole, si sia potuto portare maggiore offesa alla natura ad all'arte, strette così grottescamente in una società di mutuo soccorso; mentre più oltre la pittura e la scultura sono destinate, secondo lui, a « camminare sulle orme tracciate dalla natura ». Con tali premesse io non so meravigliarmi, come altri ha fatto, che si possano scrivere seriamente delle cose come questa: « Fra un cartone di Holbein e un ritratto a olio di mediocre pittore, senza dubbio è più prossimo al vero questo » (!)

Ma lasciamo il P. al suo verismo: sarebbe impossibile intenderci; e lasciamolo pure alle sue esclamazioni *quanto è vero, quanto è naturale* quali massima manifestazione entusiastica dinanzi all'opera pittorica e scultoria (pag. 205), e tocchiamo ancora solo di un altro punto.

Tornando sulla *subiettività del giudizio estetico* e parlando, con la sua incomparabile incoscienza, della larghezza di apprezzamento che hanno gli uomini colti, ammiratori di un tempio egizio e dell'*Opéra* di Parigi, il P. continua: « Ma, per certi altri rispetti, tale larghezza si accompagna poi nei ceti colti, e soprattutto nei tecnici, a una tal quale angustia pedantesca. Per esempio, un uomo di gusto trova bellissima la robusta colonna dorica primitiva del tempio di Nettuno a Pesto. Provatevi a sostituire in una colonna di quelle un capitello ionico al dorico, ed egli griderà inorridito che la colonna ionica deve avere il fusto di tanti diametri più che la dorica, che non può stare senza base ecc. ecc. » (pag. 239). Così dunque al P. fa duopo della minuziosa cognizione degli *ordini* per accorgersi che la voluta ionica non può riposare sulla severa colonna dorica, sorgente dallo stilobate come un fusto secolare dal terreno uguale? così dunque per lui la mirabile armonia delle composizioni architettoniche greche è solo *angustia pedantesca di tecnici*.?

Ma ora basta. Non è vero?

Mi sia permessa però una parola ancora. Del volume del Porena io mi sono convinto che rimane una cosa: la prima parte del titolo. Ma è una domanda, che l'autore dovrebbe fare a chi fosse in grado di rispondergli coscientemente.

NELLO TARCHIANI

Fedele Romani: *Laura nei sogni del Petrarca*: Prato, Toscana; coi tipi dei fratelli PASSERINI e C., editori. MDCCCCV.

Per parte mia, amo in singolar modo quei saggi d'ermeneutica fantastica e sentimentale i quali contemplano dentro alle creazioni dei poeti la particolar natura degli impulsi, dei suggerimenti, delle ispirazioni — per dirla romanticamente — che li condussero a creare. E fra cotesti saggi, *ferunt omne punctum* quelli che rivelano gl'intimi e misteriosi rapporti tra l'immagine ideale dei personaggi della poesia e le forze istintive che costrinsero il poeta alla poesia.

Quando il prof. Fedele Romani persuade sé stesso ad interrompere di tanto in tanto il corso della sua vita meditativa e meditabonda con lo scrivere un libro, e a menare un buon colpo di sproni al suo ingegno che ha il torto di preferire un'arguta discussione paradossale fatta sotto le stelle ad una pagina di prosa scritta a tavolino, egli sa mettere sempre insieme una cosa perfetta. I suoi libri sono brevi brevi, ma pieni di originalissime intuizioni e di analisi estetiche che diventano feconde senza rimanere men fresche nell'anima d'un lettore di gusto. Ogni suo libro è come un piccolo scrigno che contenga in poco spazio ed in bell'ordine preziosi cammei. Ma lo scrittore è purtroppo — dico pur troppo per noi che lo amiamo e lo leggiamo — un orafo il quale, possedendo ottimi smalti, s'induca di rado a lavorarli.

Questa *Laura nei sogni del Petrarca* è un tesoro di geniali osservazioni intorno alla figura della donna del Canzoniere, intorno ai varii atteggiamenti ch'ella v'assume, intorno alla psicologia dell'artista e dell'innamorato che la canta. Appartiene appunto a quegli studii d'interpretazione intima dell'opera d'arte, cui alludevo più sopra.

L'idea madre che dà vita alle sessantaquattro pagine dell'elegante volume è la seguente: Le rime petrarchesche in morte di Laura rappresentano l'immagine della divina donna con una larghezza di fantasia e con una gioia dello spirito che invano ricercheremmo nelle rime scritte durante la vita di lei. Non solo, ma in queste ultime ella appare più spettrale, più tristamente monotona, assai meno artisticamente efficace, che non nelle altre. Perchè? Perchè le rime composte lei viva son gravate della materialità dell'esistenza reale, sono schiave di contingenza; le altre s'innalzano libere nel dominio della fantasia individuale del poeta.

Il Romani, da questa osservazione non troppo comune, per dir la verità, fra i comentatori di messer Francesco, risale all'indagine dei rapporti fra vita e immagine, fra realtà e sogno, tra l'arte e l'amore. E scopre l'identità sostanziale di tali vincoli, e l'equivalenza tra l'elaborazione ideale dell'amore nel sogno e il concepimento dell'opera d'arte nella libertà assoluta della fantasia.

Guidato da tali modi di intendere la poesia, fatto sicuro da una finezza di gusto notevolissima, acceso di quando in quando da lampi vivaci di eloquenza, l'autore illumina di chiarità nuova qualche occulta penombra dell'opera petrarchesca, pur conservandole il fascino del suo mistero. Il virgiliano *qui amant ipsi sibi somnia fingunt* è il motto che colorisce da cima a fondo lo studio, o meglio, il discorso del Romani sulla donna gentile.

E così l'arte — tali le parole non ignare di calore eloquente dette dall'autore a conchiusione del suo discorso — così l'arte, la quale si può dire essa stessa un sogno, e che nel sogno ha avuto la sua prima naturale manifestazione, ricerca spesso, nell'antica sua spontanea forma, il mezzo d'esplicazione più compiuto e più conveniente. Rotti i ceppi della prigione individuale e rotto ogni ostacolo della materia nemica che lo circonda, il pensiero dell'uomo può, assumendo con maraviglioso impulso la forza e il carattere proprio della divinità, dar nuova forma alla materia non sottoposta al dominio della sua

volontà, comporre un nuovo mondo in piena armonia con se stesso, e farsene centro e signore assoluto.

Sarebbe ingiusto non dire una parola di lode ai fratelli conti Passerini, che a Prato hanno iniziato da poco una serie di edizioni su carte a mano, tipograficamente sobrie, eleganti e perfette, delle quali questa *Laura nei sogni del Petrarca* è davvero un non ignobile esempio.

M. M.

Fabio Bargagli Petrucci, *Le Fonti di Siena e i loro acquedotti. Note storiche dalle origini fino al MDLV.* Vol. I, Testo. Vol. II, Documenti. Leo S. Olschki, Siena Firenze Roma, MDCCCCVI.

Nei due volumi magnifici, stampati con signorile ma severa eleganza, e che Charles Doudelet ha ornato delle sue composizioni ricche di armonia e di mistero, il gentiluomo senese, che grande ha il culto e della città sua e dell'arte, ci parla con intenso amore e rara compiutezza, della vita, lunga pei secoli, delle fonti gloriose, aprentisi cupe tra le arcate massicce che avvolgono i quieti bacini in un' ombra di paura e di pace.

Dalle pagine del testo ai documenti, noi seguiamo quasi ininterrottamente le vicende mutevoli di quelle fontane, che ora accolsero attorno a loro il lieto sciame delle comari che andavan per l' acqua, o s' indugiavano ai capaci lavatoi; ora videro protendersi nel liquido specchio le froge fumanti dei cavalli e i volti accesi degli uomini d' arme dopo le rappresaglie; o divennero bicocche avanzate della città murata, e di tra i merli, che le coronano a maggiore ornamento, sentirono l' ansia della piccola e vigile scolta; e talora anche scorsero nel cupo della notte l' affollarsi tumultuoso del popolo accorrente dalle strette vie ai bagliori del fuoco.

Con rara larghezza di vedute, il Petrucci Bargagli ha riunito in questa sua opera - frutto di cinque anni di accurate e diligenti ricerche - quanto sulle Fonti Senesi egli ha potuto trovare, trattando sia il lato storico-artistico che l' economico, sia la parte della legislazione che quella riguardante l' igiene; e i documenti raccolti potranno inoltre - come è anche pensiero dell' A - servire ad altri svariatissimi studi.

N. T.

A. Moschetti, *La Cappella degli Scrovegni e gli Affreschi di Giotto in essa dipinti.* Firenze, Alinari, MCMIV. **J. C. Broussolle,** *Les fresques de l'Aréna à Padoue.* Paris, Dumoulin, 1905.

In due anni noi dobbiamo agli Alinari e l'uno e l'altro di questi libri, perchè anche il volume dell'Abbé Broussolle non doveva essere in origine che « une légende explicative, un peu développée » unita alla collezione di fotografie fatte eseguire dalla celebre casa fiorentina.

Nella sua accurata monografia il Moschetti fa la storia della Cappella che Enrico Scrovegni eresse per la pace dell'anima di Reginaldo suo padre, e con validi argomenti ne pone la costruzione e la decorazione giottesca tra il 25 marzo del 1303 e quello del 1305. Notevole ci sembra ancora l'ipotesi che l'architetto ne fosse quel fra Giovanni agostiniano che nel 1306 lavorava agli Eremitani e che Giotto avrebbe ritratto nella sua bianca veste — accanto allo Scrovegni, nell' affresco del *Giudizio Universale* — nell' atto appunto di offrire il modello della Chiesetta.

Della diffusa esposizione degli affreschi, che il volume presenta in ottime riproduzioni, non molto abbiamo da dire; ma forse non tutti si persuaderanno facilmente che la figura centrale delle tre virtù, nel rammentato *Giudizio*, rappresenti *S. Maria della Carità*, cui stanno ai lati Lia e Rachele; certo avremmo desiderato che, pur *con infinita pazienza*, il M. avesse cercato di darci il più compiutamente possibile le iscrizioni ritmiche in versi latini, che furon poste sotto i vizii e le virtù dello zoccolo, e che non dovrebbe esser difficile ritrovare in qualche raccolta di *sequentiae* medievali. Un opportuno raffronto di tal fatto molto servirebbe a lumeggiare l'influenza degli elementi letterarii nell'arte di Giotto,

ed a mostrarci fino a qual punto ed in qual maniera egli derivasse le sue composizioni da forme poetiche preesistenti.

Uno studio più che altro iconografico ci presenta il Broussolle nel suo volume, «nostrandoci, con una certa larghezza, l'origine e lo svolgimento delle varie composizioni fino al secolo XIV. Non molto di nuovo vi è detto, e che l'A. non avesse già esposto in altri suoi volumi consimili; ma il B. ha voluto offrire al lettore un libro di facile divulgazione che solo toccasse quistioni iconografiche non ancora del tutto approfondite e studiate; ed in questo può dirsi riuscito.

N. T.

Puck — *Il Gregge senza pastore*, CREMONA, Pietro Fezzi. 1905.

Il gregge senza pastore è l'umanità la quale trova nel male un formidabile distruttore che ne disperde le forze, la fede, le speranze. Ora, l'amaro destino degli uomini è appunto questo: soffrire l'urto di cotesto terribile vento avverso che squassa e spezza tutto ciò che incontra per via, senza avere d'altra parte nessun valido sostegno cui appoggiarsi, nessun baluardo sicuro dietro al quale difendersi, nessuna alta potenza in cui rifugiare il corpo e e l'anima esausti.

Le novelle del giovine avvocato milanese che si nasconde sotto lo pseudonimo shakspiriano, hanno un motivo che le ricollega in questo senso di solitudine che accerchia le turbe degli uomini abbandonate a loro stesse, ai loro egoismi, alle loro passioni, alle loro viltà. E sono novelle non prive d'un sapore originale, aspro ed acre, che ad esse deriva principalmente da un modo tutto individuale, tra scettico ed ingenuo, di considerare la vita nel momento stesso in cui ella si svolge davanti i nostri occhi presenti.

Se il colorito generale dell'opera è nuovo e genuino, non così d'altro canto son del pari nuovi e genuini gli elementi particolari delle novelle. Spesso il desiderio dell'imitazione, anche se inconsapevole, si sovrappone all'intuizione diretta dell'autore, e finisce talora per soffocarla. C'è a volte un po' di retorica letteraria, in questo libro. E ci sono spunti ed osservazioni paradossali che fanno pensare più a Poe ed a Gorki che non allo scrittore milanese. In altri termini, della sua anima e dai suoi sentimenti traspariscono a quando a quando anime e sentimenti altrui che sciupano e ingombrano la freschezza e il contenuto dei primi; nè esiterei ad affermare che tali impulsi personali e tali altre reminiscenze acquisite fanno sentire nello stile, in modo evidente, la non perfetta loro reciproca fusione.

M. M.

* * *

* **La Società Senese degli Amici dei Monumenti,** che con ammirevole attività ed amore grande esercita da quasi tre anni l'opera sua utile e benefica, per meglio raggiungere i suoi scopi ha iniziato una **Rassegna d'Arte Senese.** Già è venuto in luce il primo numero, che oltre ad un discorso del Presidente della Società, Fabio Petrucci Bargagli, porta, tra l'altro, articoli di Corrado Ricci, Lusini e Canestrelli, ed alcune buone riproduzioni. Alla nuova rivista, che per il suo speciale carattere recherà certo un incremento notevole agli studi artistici, e nella quale vedremo trattati anche argomenti e quistioni vitali e che oggi ci interessano massimamente, vadano i nostri auguri migliori.

* **Alla «Plume».** Nel numero del 1° Giugno *La Plume* risponde velenosamente alla mia schermaglia del maggio decorso, intorno a *Sarah Bernhardt*. Io penso che i colleghi francesi non debbano conoscere molto a fondo l'italiano, se vedono tutte le mostruose cose di cui mi accusano nelle mie osservazioni. Io penso che nessuno potrà mai sognare di fare un confronto fra Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse, quale il signor Marcel fece. La Duse fa dell'arte; Sarah, talvolta, fa della vita, e questo è ben differente; la battuta del IV atto, di cui parlavo: «Armando, Armando», preferisco di sentirla dire dalla Duse nel silenzio degli altri attori, piuttosto che percepirla nella recitazione di Sarah, per la stessa ragione per cui preferisco che Paolo e Francesca nella tragedia dannunziana, piuttosto che contorcersi molto atrocemente negli spasimi della morte, ciascun per suo conto, spirino nelle braccia l'uno dell'altro poeticamente baciandosi e stringendosi.

E se mi indigno coi drammi nati morti che Sarah ha portato fra noi, è perchè ella non ha saputo dare un palpito nuovo a quella *Margherita Gauthier* ed a quell'*Aiglon* che poco avevano saputo vivere di vita loro; ma la Duse, a Parigi portando vecchie commedie francesi è riuscita a stupire ed a meravigliare, perchè nessuno aveva mai pensato che tanta poesia si potesse trarre da *Fedora, Femme de Claude, Dame aux Camélias* ecc. ed i parigini attoniti hanno potuto illudersi di udire un nuovo repertorio.

E se ancora, o colleghi francesi, volete sorridere, sorridete: è giusto, è il vostro tempo; sorridete della vostra beata inettitudine ad apprezzar la Duse: sorridemmo tanto noi di compassione a tempo di quella sfortunata « tournée » della vostra Sarah! *N. P.*

* Col nuovo anno l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche inizierà una serie di monografie sugli artisti. Dirige la collezione Diego Angeli: Nello Tarchiani si occuperà di Cosimo Rosselli e dei Rossellino. Già molti volumi sono affidati a giovani studiosi di Storia dell'Arte, né mancano i collaboratori famosi.

* Col prossimo decembre usciranno in Roma le *Cronache latine*, nuova Rivista quindicinale di letteratura e d'arte. Augurii.

* Abbiamo veduto un breve poema drammatico di Alberto Tarchiani: *Prima de le stelle*, stampato dalla *Italia Moderna*; è non volgarmente ispirato dal teatro maeterlinkiano.

* Nel fascicolo V° della Critica (20 settembre) notiamo, oltre uno studio definitivo di Benedetto Croce su Luigi Capuana e Neera, un lungo e acutissimo articolo di G. A. Borgese sul libro di M. Valgimigli: *Eschilo: la trilogia di Prometeo*. Il B. prende occasione da quest'opera per combattere quella concezione del mito, secondo la quale esso sarebbe prima naturalistico e dopo antropomorfico; e per condannarne ogni valutazione che non sia fondata sopra criteri fantastici e religiosi, i soli che gli convengono.

* Il nostro amico Averardo Borsi ha consegnato in questi giorni il copione d'un suo dramma *Il Dominatore* alla compagnia di Emma Gramatica. *Hermes* augura al valoroso direttore del *Telegrafo* e della *Gazzetta Livornese* incontrastata vittoria.

* **Enrico Corradini** pubblicherà tra breve un volume di scritti di politica, d'arte, di morale, pei tipi dell'editore Gati di Siena. Il volume, atteso con molta aspettazione, avrà per titolo *La vita nazionale*.

* Nel prossimo numero pubblicheremo, fra le altre molte cose, *La Rondine folle*, poesia di G. A. Borgese; un atto d'una commedia novissima d'Enrico Corradini, il valente nostro amico e collaboratore che quest'anno è stato molto fecondo d'attività e di lavoro; un articolo di Giuseppe Romano Catania, intitolato: *D'alcune qualità mentali del Pascoli e del suo « Inno secolare a Mazzini. »*

* Tra i libri ricevuti in dono, di cui prossimamente ci occuperemo, notiamo specialmente: **A. Beltramelli**: *I Primogeniti*, Treves, 1905; **Domenico Tumiati**: *Tripolitania*, Treves, 1905; **Oreste Dito**: *Massoneria Carboneria etc.*, Roux e Viarengo, 1905; **Giulio Orsini**: *Iacovella*, Roux e Viarengo, 1905; **Angiolo Silvio Novaro**: *La casa del Signore*, Renzo Streglio, 1905; **A. Cervesato**, *Contro corrente*; Bari, G. Laterza, 1905.

* * *

*I lettori dell'***Hermes** *veggono da questo numero doppio, denso di materia d'argomenti di pagine, che la rivista mantiene le sue promesse: come avevamo avvertito, non è uscita a scadenza fissa — i limiti forzati sono naturalmente contrarii a qualunque libera esplicazione di pensiero individuale — ma non per questo essa dimentica i suoi impegni con gli abbonati, con gli amici, col pubblico. Il numero prossimo vedrà la luce in questo stesso mese, e conterrà acute ed agili discussioni sulle questioni odierne più importanti e più agitate. Altri due fascicoli dell'* **Hermes** *usciranno prima della fine dell'anno, a coronamento di questo periodo di attività maggiore nella vita della nostra rivista.*

Proprietà letteraria ed artistica.

Il Direttore:
Giuseppe Antonio Borgese.

Il Gerente responsabile:
Ulderigo Bulli

Finito di stampare in Firenze il dì 15 di novembre del 1905 pei tipi di G. Spinelli e C.